Pensamentos selvagens

Montagem de uma outra herança, 2

PAOLA BERENSTEIN JACQUES

Pensamentos **selvagens**

PAOLA BERENSTEIN JACQUES

PAOLA BERENSTEIN JACQUES

Pensamentos **selvagens**

Montagem de uma outra herança, 2

SALVADOR | EDUFBA | 2021

PROJETO GRÁFICO Gabriela Nascimento
REVISÃO Vera Feitosa

Sistema Universitário de Bibliotecas - UFBA

Jacques, Paola Berenstein
Pensamentos selvagens : montagem de uma outra herança v. 2 / Paola Berenstein Jacques. - Salvador : EDUFBA, 2021.
567 p.

ISBN 978-65-5630-136-5

1. Antropologia urbana. 2. Antropofagia (movimento literário). 3. Indígenas – Brasil – séc. XIX. 4. Levi-Strauss, Claude, 1908-2009. 5. Carvalho, Flávio de, 1899-1973. 6. Andrade, Oswald de, 1890-1954. I. Título.

CDU: 572:316.334.56(81)

Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

Editora filiada à:

EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina
Salvador - Bahia CEP 40170-115 Tel.: (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

AGRADECIMENTOS

Montagem de uma outra herança, publicado em dois volumes – *Fantasmas modernos* e *Pensamentos selvagens* –, resulta de tese acadêmica homônima, também dividida nessas duas partes, defendida em fevereiro de 2019 como exigência, em substituição ao memorial, para promoção à classe de Professor Titular da Carreira do Magistério Superior da Universidade Federal da Bahia. A tese foi dedicada aos vários outros deserdados da história oficial do movimento moderno em arquitetura e urbanismo, e a sua defesa pública foi dedicada à memória de Ana Clara Torres Ribeiro, por sempre ter acreditado e estimulado a exposição de “ideias que ainda estão em movimentação, que não estão arrumadas completamente (...) ideias em movimento”. Para formular desejos atuais e inventar devires, a tese buscou construir uma outra “tradição” moderna para dela herdarmos. Montar outra herança pareceu ser uma oportunidade para arrancar alguns de “nossos tesouros insuspeitos” (Georges Didi-Huberman) da história oficial de nosso campo de conhecimento e, assim, recolocá-los novamente ao trabalho, atualizá-los. Como um exercício de “escovar a história a contrapelo” (Walter Benjamin), buscando redescobrir as potências críticas escondidas pela “tradição” moderna hegemônica.

O título da tese, que se mantém na presente publicação, buscava evidenciar que uma herança, qualquer herança, é sempre uma montagem, uma construção, e que essa herança que a tese montou é apenas uma – mesmo que dupla, desenvolvida em duas partes na tese e em dois volumes na presente publicação – entre várias outras possíveis. A intenção era buscar desnaturalizar aquilo que herdamos e explicitar o que escolhemos herdar, o que escolhemos como nossa herança. O processo de composição da tese partiu de uma série de exercícios de montagem, mas o trabalho não se configurou formalmente como tal. As montagens foram tanto o *modus operandi* do processo quanto um dos objetos de estudo e também o fio condutor da tese na base desta publicação.

Agradecimentos revisados da tese (2018):

Aos cinco membros titulares – Ana Fernandes, Cibele Rizek, Margareth Pereira, Norma Lacerda e Stella Bresciani – e aos três suplentes – Fernanda Peixoto, Gilberto Corso, José Lira – que aceitaram participar da banca de defesa da tese de titulação. Pela atenção, disponibilidade, leitura e arguição crítica.

A Georges Didi-Huberman e Alessia de Biase, pelas conversas inspiradoras e encorajamento para trabalhar com os fantasmas errantes (Aby Warburg e Patrick Geddes). A Maria Eugênia Boaventura, Renata Cabral e José Lira, pelas trocas de informações sobre os antropófagos (Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho).

Aos quatro primeiros interlocutores que leram a tese antes da banca: Fabiana Britto, pela leitura sempre atenciosa dos primeiros rascunhos desconexos e toda paciência com os dilemas e impasses; Vera Feitosa, pela leitura tão cuidadosa e a revisão do último copião da pesquisa transformada em tese e, agora, da tese transformada em livro; Dilton Lopes e Igor Queiroz, pela colaboração generosa nas remontagens de imagens e na criação do belo projeto gráfico.

A todos os pesquisadores (membros e parceiros) do grupo de pesquisa Laboratório Urbano do PPG-AU/FAUFBA por nosso incansável exercício de interlocução reafirmando no cotidiano a dimensão coletiva, processual e criativa da produção de conhecimento na universidade pública; aos participantes dos debates, seminários, disciplinas, minicursos e oficinas realizadas nos últimos anos (2017/18) sobre o tema (sobretudo na UFBA, UFRJ, FCRB e UNICAMP); e a todos do CIEC (especialmente sua fundadora, Stella Bresciani e a atual coordenadora, Josiane Cerasoli) pela recepção no IFCH – UNICAMP e por tantas experimentações conjuntas e questionamentos sempre instigantes.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro: bolsa de pós-doutorado sênior na UNICAMP e bolsa de produtividade em pesquisa. Aos bibliotecários, arquivistas ou pesquisadores consultados, em particular Clare Lappin e Rembrandt Duits do *The Warburg Institute* em Londres, Russel Clegg do *Patrick Geddes Centre* em Edimburgo, Marion Geddes, da *Association Patrick*

Geddes France em Montpellier, e Roberta de Moura Botelho do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio do IEL/UNICAMP em Campinas. Eles nos abriram portas, nos guiaram em visitas e, por vezes, cederam à nossa insistente solicitação de acesso a documentos inéditos.

À incansável guerreira Flávia Goulart, diretora da editora da Universidade Federal da Bahia, e à talentosa Gabriela Nascimento, responsável pela produção gráfica da EDUFBA, por sempre defenderem as editoras universitárias, sobretudo as públicas, e incentivarem a publicação e divulgação pública de trabalhos acadêmicos.

Não teria como agradecer e nomear todos os que direta ou indiretamente colaboraram na construção das ideias aqui expostas, por vezes montadas de forma ainda bastante preliminar, ou melhor, como bem dizia Ana Clara Torres Ribeiro, em movimento. As ideias estão sempre em movimento. Todo trabalho de pesquisa, toda construção intelectual, responde a debates (ou embates) coletivos, permanentemente atualizados. Assim, compartilho com todos os meus interlocutores os eventuais méritos do trabalho, mas me responsabilizo por quaisquer equívocos, faltas ou excessos.

SUMÁRIO

[volume 2]

PREFÁCIO 15
PRÓLOGO 25
notas 83

DOCUMENTOS 109
notas 189

VIAGENS 215
notas 305

DEVORAÇÕES 365
notas 450

EPÍLOGO 489
notas 516

REFERÊNCIAS 543

Prefácio

UMA LEITURA E MUITAS PAIXÕES

A leitura deste texto revela, desde suas primeiras páginas, tensão, busca persistente de sentidos nem sempre visíveis a olho nu, escavação à procura de nexos articulados numa outra herança, num outro modo de contar a história, numa trama que foi se tornando subterrânea a partir das narrativas hegemônicas e canônicas. Essas mesmas narrativas que produziram uma suposta pureza das leituras e proposições estéticas, desdobraram-se e/ou conjugaram-se às leituras e proposições urbanas tecidas igualmente numa concepção hegemônica da modernidade e dos processos de modernização. Impurezas, contaminações, tramas, nexos são postos à luz ao longo dessa construção ao mesmo tempo inédita e rigorosamente fiel a todo trabalho de pesquisa de Paola Berenstein Jacques. Essa fidelidade a si e ao seu próprio trabalho permite pensar o texto construído ao mesmo tempo como tese e como diálogo reflexivo com temas e objetos, com um modo de olhar e de ler já presentes em sua trajetória intelectual, nos livros e textos que a testemunham. O resultado desse esforço de proporções gigantescas se articula, assim, a uma trajetória intelectual e seus temas: a deriva como exercício crítico, a estética como outro modo

de olhar, a *aesthesis* como possibilidade crítica e como chave de uma intervenção urbana sempre avessa a uma razão instrumental e tecnicizada, a uma racionalidade proveniente das relações promíscuas entre verdade e poder. A autora de *Montagem de uma Outra Herança*, ao longo de seus temas e questões, pergunta sempre insidiosamente: qual verdade? Produzida por quem? A partir de quais pressupostos? Para quem? Contra quem?

O esforço de costura – 'quase um bordar' – entremeando esforços de compreensão dispersos por produções intelectuais e estéticas foi enorme. O leitor é conduzido a perguntar incessantemente quem entra e quem sai dessa trama, desse trabalho de dobradura, do esforço de produção e de busca de conexões com os outros, nublados ou encobertos pela centralidade da construção de uma herança moderna transformada em cânone pela produção de um *regime de verdade*, uma verdade permanentemente enovelada e produzida como efeito das relações de poder, tal como alertava Michel Foucault.

Essa outra herança, esse outro – também moderno, radicalmente moderno – talvez devesse ser nomeado em sua pluralidade não redutora: outros que comparecem em uma montagem que lhes confere nexos. Os outros que fazem parte dessa montagem tornam visíveis – pelo olhar de quem monta – afinidades, coexistências, traços e referências comuns que vão ganhando a luz, que são postos em evidência

ao longo das páginas desse esforço de pesquisa e de leitura que tem o sabor de um presente generoso, já que é o resultado de um enorme dispêndio de energia crítica, de um enorme esforço de recuperação e de resgate. O texto que Paola Berenstein Jacques produziu é, ele também, uma montagem que se sabe e se reconhece como montagem, marcado pelo olhar sensível de quem recorta, escolhe, justapõe, constrói vizinhanças, reconhece, constela e redesenha sentidos. Esse olhar – radicalmente moderno – essa postura que preside reflexivamente a montagem, diversa da colagem, já que é sempre provisória e sempre inacabada, jamais concluída de fato, conduz o leitor ao longo do período que vai do final do século XIX até nossos dias e passeia pela Europa, viaja pelas Américas, vai à Ásia (v. 1) – especialmente à Índia com Geddes – e chega ao Brasil (v. 2) de Mário e Oswald de Andrade, ao Brasil da Tropicália como o outro de Brasília.

Ganham densidade e significação alteridades, deslocamentos, viagens, na construção e nos deslizamentos dos objetos, mas também – e talvez sobretudo – nos deslocamentos dos sujeitos em meio a dobraduras, em meio a objetos que escapam e se instabilizam continuamente tornando-se, eles também, outros. Pensando a escritura como passagem e como travessia, o sujeito que monta se mostra também deslizante, continuamente atravessado pelo procedimento de montagem, permanentemente desafiado a se encontrar com seus outros, com seus *dibbuks* fantasmáticos que

voltam para se redefinir e redefinir os viventes. Esse vivente instabilizado e cambiante pode, ele também, se tornar tão fantasmático como as figuras que o assombram. Talvez seja possível e necessário reconhecer, no sujeito que monta, o objeto desse mesmo procedimento: montagem/desmontagem do sujeito e do seu olhar, montagem de tempos não simultâneos, anacronicamente urgentes, constituídos de agoras e de outroras, nas palavras de Paola Berenstein Jacques. Esse descentramento e instabilização do sujeito da montagem – do sujeito que se torna outro na investigação e na escrita etnográfica, do si mesmo se tornando outro, sendo contaminado e transformado pelas devorações do outro, pela constatação e reconhecimento de presença desses outros em si – vai se desenhando pelo encontro com assombrações, tão distantes e tão próximas, cujas relações por certo são reais, mas também montadas a partir das boas vizinhanças de Warburg (v. 1). O resultado dessa montagem e da reflexão por ela conduzida em direção à pluralidade de heranças modernas se assemelha, assim, à biblioteca de Warburg, devidamente devorada e incorporada pelas boas proximidades e diálogos improváveis possibilitados por uma operação a um só tempo complexa e delicada, em busca de um objeto sempre impuro, encoberto por uma pureza artificializada que se constitui como mito, como falseamento, como ilusão necessária.

Uma entre as muitas questões que atravessam a escritura vem exatamente da pureza/impureza das montagens. Dessa

perspectiva, um sem número de vezes, Paola Berenstein Jacques agrega à palavra montagem a palavra que a adjetiva: montagens impuras. Curiosa associação, já que não há – tal como se lê desde as primeiras considerações sobre esse procedimento – montagens puras. Talvez a insistência na impureza só se explicite inteiramente quando o texto (v. 2) se encaminha para o seu final brasileiro, tropical, antropofágico. O texto vai, então, revelando seus próprios nexos como caleidoscópio a um só tempo moderno e melancólico, já que desvela a potência do que poderia ter sido na aproximação entre o que não foi mais – o anacrônico – e aquilo que não foi ainda. Revela-se também a um só tempo como passagem, tradução e descrição de outras relações que se estabelecem no avesso de uma cientificidade que desvela positividades, no avesso do tempo linearizado. Assim, o primitivo sobrevive se transmutando em selvagem; cada fantasma, cada presença/ausência se transmuta, numa outra narrativa, no atravessamento e deslocamento de fronteiras e de limites, numa porosidade, num borrar das linhas que separam tempos e espaços. Confundem-se, numa operação surpreendente e maravilhosa, a produção do conhecimento e o trabalho de rememoração que se entrelaçam e se aproximam, em uma homologia tantas vezes evocada por Benjamin.

Ainda um tema, entre tantas evocações presentes no texto, testemunha sua fidelidade à trajetória intelectual de Paola Berenstein Jacques. Em meio à espiral de questões que

se entrelaçam na escritura, ganha centralidade a questão das leituras e narrativas urbanas. As cidades se revelam aqui e ali, entre as múltiplas contribuições esquadrinhadas e recuperadas ao longo dos capítulos, como labirintos ao revés da modernização e do progresso, como testemunho sempre póstumo, como passado, como um emaranhado de rastros do passado, como sobrevivências e, de certo modo, exatamente por isso, como anúncio de futuros possíveis. Ao longo dos capítulos uma homologia forte entre cidade e história se desenha: os *surveys* de Geddes encontram as bibliotecas construídas por vizinhanças de Warburg, cruzam-se ainda com os *atlas*, com cartografias que revelam sentidos, conformando montagens que encontram nas diferenças as ênfases que só se explicitam por meio de justaposições improváveis, por meio de aproximações nem sempre usuais. As cidades, suas sobrevivências, seus tempos, suas camadas em palimpsestos são – elas também – montagens que desafiam as políticas, o policiamento e as fronteiras intelectuais e disciplinares. O texto que resulta desses esforços de pesquisa e de leitura replica e desdobra esses mesmos desafios, ultrapassa os limites bem comportados dos campos disciplinares e de seus ordenamentos. O próprio texto se tece como montagem necessariamente impura mas também como palimpsesto contaminado, assim como os objetos, leituras e imagens que nele se constelam. Todas as camadas temporalmente sobrepostas em cada palimpsesto foram contaminadas; todas as

montagens, inclusive o texto que delas resulta, são, necessariamente, impuras.

Identificar, reconhecer e nomear essas impurezas e contaminações ao longo da escritura densa parece mostrar aos leitores que a produção do conhecimento é, tanto quanto a produção das montagens impuras que atravessam cada capítulo, uma aventura. A tarefa da escritura que incorpora autores e procedimentos justapostos e contrapostos é um aventurar-se na busca de cada fantasma, de cada fantasmagoria, de cada apagamento de suas promessas, em um percurso marcado por perguntas que não têm repouso, nem poderiam ter, que não têm fim, nem poderiam ter. A cada momento o leitor se depara com questões que se deslocam. São deslocamentos epistemológicos que apontam novas leituras, reinventando o que estava dado, com a liberdade e a indisciplina de usar dos restos e farrapos, com uma inspiração que evoca mais uma vez Benjamin – um caçador de pérolas nas profundezas invisíveis do mar[1]. Fabricando seu próprio texto como montagem, Paola Berenstein Jacques escancara a coexistência das formas de ver, a impossibilidade de redução do heterogêneo a uma homogeneidade falseada pela construção de uma pureza mitificada. Então, no esforço de apreender a desordem do mundo, a cidade – lugar mesmo dessa desordem – se desenha e se mostra como montagem necessariamente impura exigindo o desafio de uma epistemologia urbana que contemple a multiplicidade de

narrativas, a multiplicidade das leituras em disputa, em sua polifonia, em seus conflitos e contraposições, em seus sentidos em confronto. Talvez por isso o maior presente desse texto seja a perspectiva da produção de um novo conhecimento pelo embate não pacificado, apreendendo tempos perdidos e encontrados, nexos e atualizações, sem reduzir ou aplacar a desordem do mundo, para além das polaridades entre caos e ordem, entre essência e aparência, entre anacronismos e simultaneidades.

Com esses mesmos procedimentos – a montagem, o palimpsesto, a busca da impureza e das contaminações, encontramos não um ponto de repouso, mas um ponto de chegada que recoloca e redesenha as inquietações que atravessam o texto e sua produção: as narrativas sobre o Brasil a partir de viagens e viajantes, a partir do embate etnográfico que parte dos *Tristes Trópicos*[2] para enfrentar como continuidade e como contranarrativa (a contrapelo, como propunha Benjamin) a *Alma Selvagem* e as *Metafísicas Canibais*[3]. Entre os relatos e manifestos mais ou menos literários de Oswald e Mario de Andrade e o relato etnográfico de Lévi Strauss e Viveiros de Castro, o leitor encontra um Brasil mais inventado que descoberto, um Brasil que aponta para a força conflitiva e tensa que nasce das devorações antropofágicas como experimento de descolonização, como olhar que desvela o avesso do progresso e de um moderno visto como triunfante, mitificado, europeizante. O texto (v. 2) termina com a

possibilidade de devoração do tempo presente, um tempo de barbárie que evidencia a impossibilidade do relato linearizado de um Brasil moderno cuja expressão purificada se espelha no desenho de Brasília, um tempo a ser devorado no reencontro com os outros, os que foram derrotados, arcaizados, supostamente deixados para trás. Talvez a devoração desse presente ainda possa apontar para uma saída política, para um devir que recoloque no horizonte de possibilidades, uma perspectiva de emancipação, vigorosamente dissociada das resoluções tecnicizadas ou instrumentalizadas, fortemente afastada de uma razão da conciliação, homogeneização e redução que teria construído as narrativas canônicas e lineares que encobrem e falseiam o enigma brasileiro e o enigma de suas cidades.

CIBELE SALIBA RIZEK

Professora titular IAU/USP

Notas

[1] A metáfora é de H. Arendt. Ver *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo. Companhia de Bolso, 2008.

[2] Lévi Strauss, C. – *Tristes Trópicos*. São Paulo, Cia das Letras, 1996.

[3] Respectivamente Viveiros de Castro, E. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo, Cosac Naify, 2002 e *Metafísicas Canibais*, São Paulo, Cosac Naify, 2015.

Prólogo

"O PENSAMENTO EM ESTADO SELVAGEM"

> (...) não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra. (...) A essa gente chamamos selvagens como denominamos selvagens os frutos cuja natureza produz sem intervenção do homem. Michel de Montaigne (*Des cannibales* [1580], *Dos canibais* em *Os ensaios,* tradução Sérgio Milliet).
>
> *Tupy or not tupy that is the question.* Oswald de Andrade (*Manifesto Antropófago*, 1928).
>
> (...) este "pensamento selvagem" que não é, para nós, o pensamento dos selvagens nem o de uma humanidade primitiva, ou arcaica, mas *o pensamento em estado selvagem*, diferente do pensamento cultivado ou domesticado (...) Claude Lévi-Strauss (*La pensée sauvage* [1962], *O pensamento selvagem*, tradução Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar, grifo nosso).

Após termos evocado o esboço de uma outra herança moderna em *Fantasmas modernos* (v. 1), tanto a partir de dois *dibbuks* – Aby Warburg e Patrick Geddes – quanto a partir da

prática da montagem como método de conhecimento e de apreensão da "desordem do mundo" do pós-guerra, buscamos agora, neste segundo volume de *Montagem de uma outra herança,* reivindicar também outra herança "vencida" ainda latente: nossa herança selvagem, ou antropófaga, como dizia o casal Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade (*Tarsiwald* para os mais íntimos). Buscamos mostrar também como essa nossa herança selvagem, antropófaga, está diretamente relacionada com a outra herança moderna já explorada anteriormente (v. 1). Apesar das diferenças entre uma experiência ligada a povos por vezes ainda tidos como "exóticos" ou "primitivos", no caso da herança selvagem, e uma experiência mais eurocêntrica, dita "civilizada", no caso da outra herança moderna – mas que, como vimos (v. 1), também teve incursões em outras culturas não europeias, tanto com Warburg, quanto com Geddes –, buscamos mostrar que essa forma de pensar moderna crítica, que já questionava uma ideia de progresso inelutável, o tecnicismo, os excessos funcionalistas e racionalistas, o formalismo e, sobretudo, o purismo, é também profundamente tributária dessa outra forma de pensar, que Claude Lévi-Strauss (1908, Bruxelas – 2009, Paris), após sua experiência brasileira (entre 1935 e 1939), ou melhor, sua experiência etnográfica entre os ameríndios, denominou de "pensamento selvagem" (*pensée sauvage*).

Tanto a ideia de "espaço de pensamento" (*Denkraum),* que vimos em Warburg, quanto a proposta de "máquinas

pensantes” (*thinking machines)* de Geddes – ambas, como já vimos (v. 1), bem próximas da ideia de “imagens de pensamento” (*Denkbild*) de Walter Benjamin[1] –, que estão na base de todas as montagens das vanguardas modernas, podem ser relacionadas com essa ideia lévi-straussiana, de “pensamento selvagem”, claramente ligada ao impacto da experiência de alteridade radical do antropólogo francês com os povos indígenas do território brasileiro. Como Lévi-Strauss bem explicou, essa forma de pensar não seria “o pensamento dos selvagens nem o de uma humanidade primitiva, ou arcaica, mas [sim] *o pensamento em estado selvagem*, diferente do pensamento cultivado ou domesticado” (ver epígrafe, grifo nosso). Uma outra herança moderna está assim indissociavelmente relacionada à atualização, em particular pelos artistas modernos, do pensamento selvagem. Sugerimos entender, então, essa outra forma de pensar, moderna, crítica, a partir de um pensamento “em estado selvagem”[2], a partir da formulação de Claude Lévi-Strauss, ou ainda, seguindo Benjamin, como uma “imagem de pensamento” em estado selvagem.

Como já explicitamos na apresentação (v. 1): “ao invés de desviar ou negar o ‘moderno’, como já fizeram vários outros estudiosos críticos considerados ‘pós-modernos’, ou ainda ‘antimodernos’, escolhemos outros ancestrais modernos, evocamos outros fantasmas”. Ao invés de opor “selvagens” (não-modernos[3]) e “modernos”, no lugar da antiga oposição entre “antigos” e “modernos”, buscamos entender o próprio

moderno “em estado selvagem”. Diferentemente de considerar, como Bruno Latour, que “jamais fomos modernos”[4], uma vez que o “trabalho de purificação”[5] dos “modernos” criou também “híbridos”[6], buscamos compreender o “pensamento moderno impuro e heterodoxo, que adota postura sempre crítica, sobretudo quanto à pureza e ao progresso (a tempestade que não deixava o anjo da história bater suas asas para Benjamin); que utiliza um modo de fazer considerado uma forma de conhecimento: a montagem” (apresentação, v. 1). Trata-se, portanto, de uma busca de atualização da ideia de “selvagem”, sobretudo a partir dos artistas modernos, que se contrapõe ao uso do “primitivo” ou “arcaico” (não contemporâneo) pela “tradição” moderna mais purista, ao reivindicar um pensamento moderno “em estado selvagem” que assume sua vertente impura (ou híbrida, como prefere Latour). Consideramos que o “moderno” jamais foi único, uma vez que sempre houve uma multiplicidade de vertentes modernas em disputa permanente ou, como Benjamin dizia: “O ‘moderno’, porém, é tão variado como os diferentes aspectos de um mesmo caleidoscópio” (2009, p. 587).

A revolução no campo da antropologia moderna proposta por Lévi-Strauss – em particular após sua própria experiência etnográfica com os povos indígenas do Brasil, nos anos 1930, e sua posterior etnologia comparativa com vários outros povos “não ocidentais” – sobretudo as civilizações nativas americanas, os ameríndios –, desconstruiu as antigas

teorias evolucionistas, que ainda entendiam os povos ditos "primitivos" como "pré-lógicos", incapazes de um pensamento lógico ou abstrato. Povos ditos "longínquos" ou "exóticos" que estariam, em termos evolucionistas, ainda no começo de uma escala linear evolutiva que levaria a "humanidade" do "primitivo" ao "civilizado", do "pré-lógico" ao "científico". Lévi-Strauss deslocou, assim – sobretudo a partir do livro *O Pensamento Selvagem* (*La pensée sauvage*, de 1962) –, não somente a ideia do "primitivo" do século XIX – ainda recorrente no século XX, com enorme carga pejorativa – para aquela do "selvagem", com toda sua potência criativa de alteridade, presente na literatura como em Montaigne a partir de seu encontro com os Tupinambás[7] (ver epígrafe), Lévi-Strauss também transformou a própria ideia do pensar, retirando-a de um monopólio da filosofia ocidental e, sobretudo, etnocêntrica.

Lévi-Strauss não somente demonstrou como as sociedades ditas selvagens nos mostram outras formas de pensar, alternativas ao pensamento dito científico, tecnicista e racionalista, mas, sobretudo, deixou claro que o pensamento selvagem não seria um pensamento "dos selvagens", menos ainda uma forma de pensar exclusiva dos povos e sociedades tidas por selvagens mas, sim, bem mais amplamente, toda forma de pensar que não se deixaria domesticar, seja ela contemporânea ou antiga, exercitada perto ou longe dos centros tidos por civilizados. O pensamento selvagem não

precede, assim, como poderiam supor os evolucionistas, a um pensamento domesticado, tido como cultivado, "civilizado" ou "científico", mas o acompanha permanentemente: são formas de pensar distintas mas coexistentes, o que permite uma série de paralelismos e correlações até mesmo e, principalmente, com as formas de pensar ocidentais mais criativas e complexas como, de certa forma, já demonstraram tanto o próprio Lévi-Strauss quanto, mais recentemente, Bruno Latour ou Paul Rabinow em suas etnografias de laboratórios científicos de alta tecnologia[8]. Ao contrário, por exemplo, do entendimento ocidental da forma de pensar como uma consciência individualizada dentro de uma linha temporal contínua que demarcaria uma época, o pensamento selvagem seria bem mais anônimo e coletivo, e poderia ser identificado nas sociedades as mais diversas, em diferentes tempos. O pensamento selvagem seria herdeiro do potencial criativo e da imaginação conceitual dos povos ditos selvagens, a exemplo dos povos originários das Américas. O pensamento selvagem seria um pensamento da diferença (segundo Jacques Derrida[9]), estaria mais próximo do mundo sensível, do campo das artes em geral (uma lógica do sensível, ou uma lógica da sensação, como prefere Gilles Deleuze) e, também, das táticas ordinárias da vida cotidiana, dos saberes mais populares ou vernáculos. Tratar-se-ia de uma outra forma de filosofia (a partir de outra mitologia, diferente da grega: a ameríndia[10]) permanentemente em estado selvagem.

> “O pensamento selvagem” e não “o pensamento dos selvagens”. Porque este livro se afasta da etnologia tradicional ao tomar por tema um atributo universal do espírito humano: *o pensamento em estado selvagem*, que floresce no espírito de todo homem – contemporâneo ou antigo, próximo ou longínquo – enquanto não for este espírito cultivado e domesticado para aumentar o seu rendimento. Sem dúvida que exemplos poderemos buscá-los nas sociedades sem escrita e sem máquinas; mesmo lá, entretanto, esse pensamento tem singular semelhança com o que encontramos perto de nós, operando na poesia e na arte ou, também, nas diversas formas do saber popular, seja arcaico ou recente” (Lévi-Strauss, 1962 – *en marge*).

Antes de Lévi-Strauss, outros antropólogos, considerados “pioneiros” dessa disciplina ainda emergente no final do século XIX e início do XX, trabalharam com as formas de pensar, culturas ou mentalidades, ditas “primitivas”, a começar por Edward Burnett Tylor no livro *Cultura primitiva* (*Primitive Culture*, 1871, citado, como já vimos, tanto por Warburg quanto por Geddes, v. 1), passando por *A mentalidade primitiva* (*La mentalité primitive,* 1922) de Lucien Lévy-Bruhl e, também, por *A mente do homem primitivo (The Mind of Primitive Men,* 1940) de Franz Boas. Lévi-Strauss se afastou dessa genealogia do tema, que, por vezes, ainda se confundia com algumas ideias evolucionistas, ao trocar a ideia de “primitivo” pela do “selvagem” e explicar que o pensamento selvagem não seria o pensamento dos povos ditos primitivos, ou mesmo um

pensamento ele próprio "primitivo" (no sentido de original, primevo ou primeiro ou ainda no sentido de simplicidade ou simplismo), mas sim, um *pensamento em estado selvagem*, um pensamento "nu" (como o "homem nu", título da última de suas grandes *Mitológicas*) ou uma forma de pensar não domesticada. Lévi-Strauss conseguiu assim, transmutando a antiga ideia de primitivo naquela mais prospectiva de selvagem, fugir do antiquado preceito evolucionista que acreditava que a "evolução" ou "progresso" humano passaria sucessivamente de um pensamento não reflexivo, não lógico ou irracional ("não-científico"), a um pensamento reflexivo, lógico e racional ("científico").

O pensamento selvagem, ainda segundo Lévi-Strauss, parte de formas de observação, pontos de vista ou perspectivas distintas de mundo, se apoia em elementos concretos, porém heterogêneos, parte de diferenças dinâmicas, sendo assim necessariamente complexo e impuro. Esse pensamento em estado selvagem – diretamente relacionado a uma multiplicidade de diferenças – foi recorrentemente rechaçado pela "ciência régia" (nos termos de Deleuze e Guattari[11]), tendo em vista que era considerado confuso, irracional ou incoerente. O trabalho maior do antropólogo foi precisamente – também como um tipo de sismógrafo ou paleólogo (como vimos em Warburg e Geddes, v. 1), ou ainda como um astrônomo (como ele próprio definiu o papel do etnólogo que estudaria as "constelações" antropológicas dos povos

"selvagens") – decifrar essa outra coerência interna, ou outra lógica, do pensamento selvagem, sem partir das tradicionais premissas etnocêntricas que quase sempre buscam ver o Outro (ou melhor, os outros, no plural), a partir de si mesmo (tido por civilizado). O "selvagem", diferentemente da antiga categoria do "primitivo", ainda tido como a simplificação ou estágio anterior do "civilizado", seria o Outro (ou os vários outros) do próprio "civilizado" ocidental. O pensamento selvagem assim – esse pensamento outro ou dos outros – seria a própria alteridade do pensamento ocidental, sobretudo do pensamento mais etnocentrado (que parte da presunção de uma superioridade étnica e também de uma centralização) e, em particular, daquele eurocentrado, colonial ou colonizado.

Lévi-Strauss conseguiu também perceber as relações complexas, dinâmicas e conflituosas – sobretudo na clássica separação em seu campo disciplinar entre natureza e cultura – que formavam um outro sistema de pensamento totalmente diferente daquele tradicional (tido por civilizado), com uma coerência própria. Assim, ao contrário de entender a proposta do pensamento selvagem como um retorno a ideias do século XVIII, um tipo de apologia da suposta pureza do "bom selvagem" ou de uma nostalgia da natureza "originária", sugerimos compreendê-la a partir do diálogo fértil (sobretudo em correlações e analogias criativas) com o campo das artes: "reserva" privilegiada de pensamento em estado selvagem. Diálogo este que o próprio Lévi-Strauss

exercitou bastante tanto na França nos anos 1920, quanto depois, nos anos 1940, no exílio nos EUA, durante a segunda grande guerra, com os artistas surrealistas (André Breton, Max Ernst, entre outros), ou ainda, antes disso, em sua estadia no Brasil dos anos 1930 (junto a sua esposa na época, Dina Dreyfus), com os artistas "modernistas" brasileiros, sobretudo os de São Paulo (Oswald de Andrade, Mário de Andrade, entre outros), já interessados nesta relação (ou contaminação) entre arte e etnografia.

Apesar de certa exotização do que foi chamado de "primitivismo" no campo das artes, veremos como há uma enorme proximidade nos modos de fazer entre esses artistas modernos críticos e as traduções etnográficas de povos considerados "não modernos" (ou "extramodernos") seja na valorização dos sonhos e transes (ou outros estados alterados da consciência), seja no uso de montagens, de imagens de pensamento (conceituais), entre outros. Podemos notar também a preocupação desses diferentes artistas com o que ficou conhecido como "desencantamento do mundo", em particular a partir da ideologia do progresso cientificista positivista (calcado na racionalidade técnica moderna) e, assim, com um projeto criativo comum de "reencantamento" do mundo ocidental, que pretendia se inspirar daqueles povos (e mundos) "primitivos", bem mais distantes do processo de "desencantamento".

Para não alongarmos demais nessa releitura lévi-straussiana, sem dúvida fascinante, mas gigantesca (além de já

bastante conhecida de muitos), concentramo-nos somente em seu livro, fundamental para a compreensão de nosso argumento, sobre o pensamento selvagem[12]. Com foco sobretudo em dois temas importantes de dois capítulos desse livro publicado em 1962: a questão da ciência (e da epistemologia, no capítulo 1) e a da história (e da memória, no capítulo 8). *O pensamento selvagem* foi considerado por Lévi-Strauss "como um tipo de pausa" em seu trabalho maior, um respiro entre "dois esforços" (1964, p. 17), entre seus estudos clássicos sobre questões do parentesco e sua *Opus Magnum*: a tetralogia das *Mitológicas*[13]. Trata-se de um momento de passagem do antropólogo: de seus estudos da organização social das sociedades ou povos "sem escrita" aos estudos mais propriamente de suas formas de pensar, ou melhor, da sua "filosofia", que o levou ao pensamento mítico ameríndio, que também seria um estudo dos diferentes modos do próprio pensamento humano de um ponto de vista mais abrangente.

Como se sabe, qualquer pensamento selvagem foi tido, e muitas vezes ainda o é, como um pensamento anticientífico e, também, anti-histórico; afinal, os povos ditos selvagens eram povos "sem escrita" e, portanto, seriam povos "sem ciência" e "sem história". Lévi-Strauss buscou, ao contrário, nos mostrar – e isso ele fez em todos seus trabalhos seguintes, em particular em seus intermináveis estudos sobre os mitos – que os diferentes pensamentos selvagens e, em particular, o pensamento ameríndio, se constitui de outras

formas de fazer e pensar (não lineares e não positivistas), distintas tanto daquilo que os “não indígenas” (chamados pelos indígenas de “brancos”) consideram como ciência ou conhecimento científico, quanto do que denominaram de história ou narrativa histórica. Além de uma “filosofia” selvagem teríamos então uma outra forma de “ciência” (a partir da observação sensível e não do racionalismo cartesiano[14]) e, também uma forma de “história” (a partir da memória, ritos e mitos, e não da continuidade factual linear), ambas em estado selvagem.

Comecemos então nossa releitura pela questão da ciência. Lévi-Strauss intitula, de forma claramente provocadora, o primeiro capítulo de seu livro de: “A ciência do concreto”. A crítica apontava contra aqueles que decretaram uma “suposta inaptidão dos ‘primitivos’ ao pensamento abstrato” ou que ainda afirmavam uma “indigência intelectual dos selvagens” (1976 [1962], p.19) e buscava mostrar sobretudo que o “apetite de conhecimento objetivo constitui um dos aspectos mais negligenciados do pensamento daqueles que nós chamamos ‘primitivos’. Se é raramente dirigido para realidades do mesmo nível que aquelas às quais se liga a ciência moderna, implica diligências intelectuais e métodos de observação semelhantes” (p. 21).

Lévi-Strauss demonstrou, também nesse capítulo, o enorme conhecimento do meio biológico e botânico, fauna e flora, dos povos “selvagens”, ditos primitivos, que criam

uma série de ordenações e classificações específicas, deixando evidente que uma "exigência de ordem está na base do pensamento que nós chamamos primitivo". Essa taxinomia indígena se daria a partir de uma "observação exaustiva e do inventário sistemático das relações e das ligações" (p. 31), daí sua ideia de uma "Ciência do concreto", formada pela observação minuciosa do concreto (do existente visível e invisível). Mas, como sempre diz Lévi-Strauss, "há mais" – ou em sua expressão mais recorrente, "e não é tudo" –, mostrando que não há totalidade ou fim possível:

> Não somente por sua natureza, estas antecipações podem ser, às vezes, coroadas de sucesso, mas podem também antecipar duplamente: sobre a própria ciência e sobre métodos ou resultados que a ciência só assimilará num estágio mais avançado de seu desenvolvimento, se é verdade que o homem enfrentou primeiro o mais difícil: *a sistematização ao nível dos dados sensíveis*, aos quais a ciência, durante muito tempo, voltou as costas e que começa apenas a reintegrar em sua perspectiva (1976 [1962], p. 32, grifo nosso).

Tratar-se-ia de um ponto evidente de diferenciação que havia (felizmente menos presente hoje, como mostra Latour) entre o pensamento dito científico e o pensamento selvagem: a preocupação dos "selvagens" com a "sistematização" dos "dados sensíveis", considerados por certos

cientistas “civilizados” como de “segunda ordem”, assim como a importância dada a uma “lógica de sensações”, ao “valor empírico e estético”, à intuição, à curiosidade, à sensibilidade ou à criação de associações das mais imprevisíveis. Ao contrário de um princípio evolutivo, como bem explicou Lévi-Strauss, esse pensamento outro “não é uma estreia, um começo, um esboço, parte de um todo não realizado; ele forma um sistema bem articulado, independente, nesse ponto, desse outro sistema que constituirá a ciência (...) como duas formas de conhecimento” (p. 34). Trata-se, portanto, de uma outra forma de conhecimento, mais intuitiva e sensível, uma “ciência” selvagem que parte da observação do concreto, mas também da imaginação perceptiva, como explicita o antropólogo nessa passagem onde ele distingue essas duas formas de “pensamento científico”:

> (...) há duas formas distintas de pensamento científico, ambas função, não certamente de estágios desiguais no desenvolvimento do espírito humano, mas de dois níveis estratégicos, onde a natureza se deixa atacar pelo conhecimento científico: um aproximadamente ajustado ao da percepção e da imaginação, e outro sem apoio; como se as relações necessárias, objetivo de toda ciência – seja ela neolítica ou moderna – pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: *um muito perto da intuição sensível e o outro mais afastado.* (...) os mitos e os ritos oferecem, como valor principal, ter preservado até nossa época,

> de uma forma residual, modos de observação e de reflexão que foram (e continuam sem dúvida) exatamente adaptados a descobertas de um certo tipo: as que a natureza autorizava, a partir da observação e da exploração especulativas do mundo sensível em termos de sensível. Essa *ciência do concreto* devia ser, essencialmente, limitada a outros resultados que os prometidos, às ciências exatas e naturais, mas não foi menos científica e seus resultados não foram menos reais (1976 [1962], p. 37, grifos nossos).

Para exemplificar a "sobrevivência" entre nós, "civilizados", do pensamento selvagem, evidenciando a coexistência dessas duas lógicas ou "ciências distintas", Lévi-Strauss recorre à sua famosa ideia de bricolagem (*bricolage)* diretamente relacionada à questão estética e artística – sobretudo aquela explorada por seus amigos surrealistas (e pelos antropófagos por aqui) e, em particular, ao procedimento surrealista das "*trouvailles faites au hasard*" (encontros ao acaso), como escreveu o próprio Lévi-Strauss (1962, p. 22). A bricolagem intelectual poderia ser pensada também como uma forma de "sobrevivência" (no sentido do *Nachleben* warburguiano, v. 1) do pensamento selvagem que manteve boa parte de sua força criativa, a potência do jogo de dados (que jamais abolirá o acaso, como escreveu Mallarmé), das colagens dadaístas e, sobretudo, da iluminação profana ou do acaso objetivo (*hasard objectif)* das montagens surrealistas.

> Aliás, subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite muito bem conceber o que, no plano da especulação, pode ter sido uma ciência, que preferimos chamar de 'primeira' ao invés de primitiva; é a comumente designada pelo termo *bricolage.* No seu sentido antigo, o verbo *bricoler* se aplica ao jogo de pela e de bilhar, à caça e a equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental: o da pela que salta, o do cão que erra ao acaso, o do cavalo que se afasta da linha reta para evitar um obstáculo. E, em nossos dias, o *bricoleur* é o que trabalha com as mãos, usando meios indiretos se comparados ao do artista. (...) O *bricoleur* está apto a executar grande número de tarefas diferentes; mas, diferentemente do engenheiro, ele não subordina cada uma delas à obtenção de matérias-primas e de ferramentas, concebidas e procuradas na medida de seu projeto: o universo instrumental é fechado e a regra de seu jogo é a de arranjar-se sempre com os meios-limites, isto é, um conjunto, continuamente restrito, de utensílios e materiais, heteróclitos, além do mais, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento, nem, aliás, com qualquer projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as ocasiões que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque, ou para conservá-lo, com resíduos de construções e destruições anteriores (1976 [1962], p. 38).

Façamos um desvio pelo campo do urbanismo pois há, na bricolagem lévi-straussiana, uma distinção evidente entre o

bricoleur e o "artista" ("*l'homme de l'art*" no original) ou o artesão que também trabalha com a mãos, mas sobretudo entre o *bricoleur* e o "engenheiro" (ou arquiteto-urbanista), que anteriormente[15] usamos como exemplo para distinguir o autoconstrutor de favelas brasileiras do arquiteto-urbanista mais tradicional, mostrando que a autoconstrução é uma prática construtiva ligada ao acaso, à contingência e, sobretudo, ao inacabamento. Se o pensamento selvagem é o pensamento em estado selvagem, a construção em estado selvagem seria a autoconstrução das favelas, concluíamos então.

Retomamos este exemplo pois a bricolagem da autoconstrução popular também poderia ser vista como uma forma de pensamento urbanístico selvagem ou um "urbanismo" em estado selvagem, uma forma de "sobrevivência" warburguiana do pensamento selvagem nas cidades – uma forma de improvisação urbana[16] – evidenciando mais uma vez a coexistência dessas duas lógicas ou "ciências" distintas entre nós, em diferentes tempos. Ao contrário do "engenheiro", ou do arquiteto-urbanista mais tradicional, o *bricoleur* não é instruído por um projeto pré-definido, uma projeção futura, mas sim por sua instrumentalidade contingente e seu próprio repertório técnico. Sem um projeto fixo, pré-definido, a construção nunca termina, é um processo constante e mutante, em movimento permanente. Por isso, o *bricoleur* não para de "renovar e enriquecer o estoque", sempre "com resíduos de construções e destruições anteriores", com as sobras

e restos disponíveis de outros tempos, fragmentos heterogêneos que são reciclados, reutilizados. O projeto, a partir do exercício da bricolagem, passa assim a ser um processo aberto, um tipo de "obra aberta", como propunha Haroldo de Campos e Umberto Eco[17], um gesto propositivo e criativo não subordinado a um resultado previamente definido.

> As construções numa favela – e, consequentemente, a própria favela – jamais ficam de todo construídas. A coleta de materiais também nunca cessa. Ao lado dos barracos, se falta espaço, sobre o teto, há sempre uma reserva de pedaços de madeira, de papelões, de plásticos, de tijolos e de telhas, à espera de uma próxima melhoria. A construção é quase cotidiana: é contínua, sem término previsto, pois sempre haverá melhorias ou ampliações a fazer. A maneira de construir, ao contrário da construção mais convencional, é implicitamente fragmentária, em função desse contínuo estado de incompletude. Uma construção convencional, ou seja, uma arquitetura feita por arquitetos, tem um projeto prévio, e é esse projeto que determina o fim, o momento de parar, a conclusão da obra. Quando não há projeto, a construção não tem uma forma final preestabelecida e, assim, nunca termina. Daqui por diante, portanto, interessa falar de um outro tipo de prática construtitva: a bricolagem, que tem a ver com o acaso e a incompletude (Jacques, 2001, p. 24).

Os primeiros barracos mais precários das favelas são quase sempre autoconstruídos com fragmentos de materiais heteróclitos, geralmente restos diversos de materiais de outras construções que podem ser reciclados, à medida que o favelado-construtor encontra (ou pode comprar) materiais mais adequados e substitui os mais antigos. Inicialmente, são os materiais "catados" (lembremos das imagens do colecionador e do trapeiro em Walter Benjamin) pelo próprio morador que determina a construção do primeiro abrigo, que depende do acaso dos achados, das sobras e dos restos encontrados, pedaços dos mais variados recolhidos em diferentes lugares, fragmentos heterogêneos de outras construções, sempre de "segunda mão", que serão reutilizados, atualizados para outras funções, muitas vezes distintas daquelas para as quais foram feitos. Os favelados-construtores atuam, sem dúvida, como eminentes *bricoleurs*.

> O acaso é parte integrante da ideia de bricolagem; é o incidente, ou seja, o pequeno acontecimento imprevisto, que está na origem do movimento. Bricolar é, então, ricochetear, enviesar, zigue-zaguear, contornar. O *bricoleur,* ao contrário do homem de artes (no caso, o arquiteto-urbanista), jamais vai diretamente a um objetivo ou em direção à totalidade: ele age segundo uma prática fragmentária, dando voltas e contornos, numa atividade não planificada e empírica. A construção com pedaços de todas as proveniências, a bricolagem, será, portanto, uma

arquitetura do acaso, do lance de dados, uma arquitetura sem projeto. Em vez de ser determinado pelo projeto, o *bricoleur* é determinado por sua instrumentalidade (Jacques, 2001, p. 25).

Como escreveu Lévi-Strauss, "a regra de seu jogo [da bricolagem] é a de arranjar-se sempre com os *moyens du bord* [com o que estiver disponível a bordo, o que estiver à mão]". Em *Adhocism: The Case for improvisation,* publicado em 1972, Charles Jencks[18] e Nathan Silver aproximaram essa ideia lévi-straussiana da bricolagem da expressão "*ad hoc*". O principal argumento desse livro, a proposta crítica do "adhocism", parte da definição do *Shorter Oxford English Dictionary* de "*ad hoc*" – para esse ou aquele propósito particular ("*for this or that particular purpose*") – para pensar novos usos de diferentes preexistências como podemos ler na apresentação de Jencks e Silver:

> *Adhocismo* é um termo cunhado por Charles Jencks e usado por ele pela primeira vez na crítica arquitetônica em 1968. Também pode ser aplicado a muitos esforços humanos denotando um princípio de ação com rapidez ou economia e propósito ou utilidade. Basicamente, envolve usar um sistema disponível ou lidar com uma situação existente a partir de uma nova maneira de resolver um problema com rapidez e eficiência. É um método de criação que depende principalmente de recursos já disponíveis (2013 [1972], p. 9, tradução nossa).

O livro fazia parte de uma crítica mais ampla do purismo e do funcionalismo no movimento moderno em arquitetura e urbanismo, uma crítica que, em particular a partir dos anos 1960, também passou a valorizar a arquitetura popular ou vernácula como na famosa exposição organizada por Bernard Rudovsky no MoMA de Nova Iorque em 1964: "Arquitetura sem arquitetos" (*Architecture without architects. A short introduction to non-pedigreed architecture).* Dentro desse repertório crítico-propositivo podemos citar as experiências de urbanização de favelas latino-americanas nesses anos 1960, como aquelas propostas pelos herdeiros de Geddes (v. 1), John Turner e Eduardo Neira, em Lima, ou por Carlos Nelson Ferreira dos Santos e o grupo Quadra no Rio de Janeiro. O livro de Jencks e Silver se apresenta como um manifesto daquilo que depois passou a se chamar de autoconstrução ou, ainda, de *Do it yourself.* A proposta tinha como base as práticas criativas mais cotidianas e ordinárias, para chegar a questões de projeto de design, arquitetura e urbanismo. Ao final do novo prefácio de 2013, Jencks escreve um "*Adhocist Manifesto*" em 10 pontos, no terceiro pode-se ler:

> Adhocismo é o estilo de eureka. É o momento de origem de novas coisas, quando as formas são tipicamente híbridas, e como todos instantes criativos, de conjunção de sistemas previamente separados. Portanto, o estilo deve permanecer heterogêneo para ser entendido. Como o melhor trabalho

> surrealista quando visto pela primeira vez, é experimentado como um casamento incongruente; muitas vezes uma cópula de coisas incomensuráveis. Mas à medida que espécies e coisas se expandem, seus nexos *ad hoc* se tornam complementares, convencionais e geralmente simulados. Plenamente expandida essa heterogeneidade é integrada e não *ad hoc*. Ainda que uma expansão tempo-cidade possa ser um intencional palimpsesto de camadas, como na *High Line* de Nova Iorque (2013, p. xix, tradução nossa).

A renovação da proposta pelo autor não só reconhece sua herança surrealista como ainda inclui uma crítica mais contemporânea. Jencks explica também como o livro de 1972 se aproximava das ideias correntes à época de outros críticos e teóricos ditos "pós-modernos" da arquitetura e urbanismo como o "inclusivismo" de Robert Venturi ou o "contextualismo" de Colin Rowe, chegando a comparar seu livro com *Collage City*, livro publicado por Colin Rowe e Fred Koetter em 1978. É interessante notar que os dois livros, *Collage City* e *Adhocism,* reconhecem ser tributários da ideia de bricolagem. A ideia de Lévi-Strauss já está presente logo nos primeiros parágrafos do primeiro capítulo do livro de Jencks e Silver de 1972, *The spirit of Adhocism*:

> Talvez o mais antigo e mais simples método de criação consista na combinação de subsistemas prontamente disponíveis

> *ad hoc,* tendo em vista que é sempre mais fácil trabalhar com o que é familiar e está a mão do que com o que é removido no espaço e tempo. De qualquer maneira, este é o modo característico de criação nas culturas tribais: a criação de máscaras, roupas, armas e abrigos a partir de materiais disponíveis, como ossos, conchas, madeira, pelo, etc. O antropólogo Claude Lévi-Strauss discutiu essa atividade sob seu rótulo francês comum, *bricolage* (2013 [1972], p.16, tradução nossa).

Rowe e Koetter, no livro *Collage City,* publicado em 1978[19], como já vimos (v. 1), também usaram colagens de fragmentos heterogêneos, a partir das propostas dadaístas, como mote para fomentar uma crítica contundente tanto aos excessos funcionalistas do urbanismo moderno, tido como homogeinizador e totalizante, quanto às ideias modernas de pureza arquitetônica, de urbanismo como utopia redentora e, sobretudo, de *tabula rasa,* considerada extremamente reducionista. O livro propunha uma ideia de "cidade-colisão" ou "cidade-colagem", um "pluralismo esclarecido"[20] ou uma cidade-palimpsesto, e fazia um claro elogio ao fragmentário na cidade dentro de uma proposta crítica de uma heterogeneidade radical. Os autores usaram, para dar apoio às suas críticas e, também, como uma forma política, a colagem[21]. A bricolagem também seria uma forma de colagem complexa, próxima da ideia de montagem impura e, assim, portanto, um permanente processo de "montagem, desmontagem

e remontagem" (*Intermezzo*, v. 1), que parte de fragmentos heterogêneos, sobras e restos, ou "os farrapos, os resíduos" para parafrasear Walter Benjamin[22], que ganhariam outros usos.

Fechemos esse longo desvio arquitetônico e urbanístico – que passou pelo fragmentário, heterogêneo, inacabado ou provisório – e voltemos ao livro de Lévi-Strauss quando ele cita Franz Boas (próximo a Warburg, como já vimos no v. 1) para relacionar pensamento mítico e bricolagem. A ideia de bricolagem lévi-straussiana mostra também uma outra compreensão do tempo própria do pensamento selvagem, um tipo de reciclagem ou acumulação (como na imagem do trapeiro benjaminiano) que faz coexistirem materialmente vestígios de tempos distintos a partir de novos usos dados para diferentes sobras: "sobrevivências" de outros tempos (como diria Warburg). Esses "farrapos, resíduos" fragmentários e impuros se montam em arranjos provisórios e instáveis, como no "acaso objetivo" surrealista lembrado por Lévi-Strauss.

> (...) ele [o pensamento mítico] trabalha também com lances de analogias e de aproximações, mesmo se, como no caso do *bricolage*, suas criações se reduzam sempre a um arranjo novo de elementos, cuja natureza não se modifica conforme figurem no conjunto instrumental ou na disposição final (que, exceto pela disposição interna, formam sempre o mesmo objeto): "dir-se-ia que apenas formados, os universos mitológicos se destinam a ser desmantelados para que novos universos

> nasçam de seus fragmentos" (Boas I, p. 18). Essa fórmula, que poderia servir de definição ao *bricolage*, explica que, para a reflexão mítica, o total dos meios disponíveis deve também ser implicitamente inventariado ou concebido, para que se possa definir um resultado, que será sempre um compromisso entre a estrutura do conjunto instrumental e a do projeto. Uma vez realizado, este perderá, inevitavelmente, o apoio no que diz respeito à intenção inicial (aliás, simples esquema), **efeito que os surrealistas denominaram, com felicidade, 'acaso objetivo'**. Mas há mais: a poesia do *bricolage* lhe vem, também, e sobretudo, de que não se limita a cumprir ou executar, "fala", não somente com as coisas, como já o demonstramos, como, também, por meio das coisas: contando, pelas escolhas que faz entre possibilidades limitadas, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* põe-lhe sempre algo de si mesmo (1976 [1962], p. 42, grifo nosso).

Passemos, então, dessa outra compreensão do tempo em estado selvagem, diferente daquela tida por mais "civilizada", para uma inevitável problematização da questão da história, em particular na relação singular entre história e memória no pensamento selvagem, desenvolvida sobretudo no penúltimo capítulo do livro de Lévi-Strauss, com título voluntariamente proustiano e provocativo, o que já nos remete imediatamente à dimensão mnêmica do tempo: "O tempo redescoberto".

Lévi-Strauss retoma uma diferenciação bastante conhecida, que ele já havia proposto antes em entrevistas e, também, quando de sua palestra inaugural[23] ao assumir a cadeira de antropologia social em 5 de janeiro de 1960 no *Collège de France*: entre sociedades "quentes" e sociedades "frias". Essa diferenciação, bastante discutida e criticada (muitas vezes pouco compreendida[24]) na época – citada por Giorgio Agamben[25] para caracterizar a relação warburguiana (v. 1) entre história e antropologia (em sua visita aos ameríndios) –, buscava evidenciar que o pensamento selvagem, apesar de promover claramente uma outra relação com o tempo, sobretudo no que tange ao pensamento positivista, não estaria fora do campo da história já que "toda sociedade está na história". Uma boa parte do capítulo é dedicada a uma crítica a Auguste Comte[26].

> Sugerimos em outro lugar que a desastrada distinção entre os "povos sem história" e os outros poderia ser vantajosamente substituída por uma distinção entre o que nós chamamos, para as necessidades da causa, as sociedades "frias" e as sociedades "quentes": umas procurando, graças às instituições que se dão, anular, de forma quase automática, o efeito que os fatores históricos poderiam ter sobre seu equilíbrio e sua continuidade; as outras, interiorizando resolutamente o movimento progressivo histórico, para dele fazer o motor de seu desenvolvimento. (...) A este respeito, é tão fastidioso quanto

> inútil empilhar argumentos para provar que **toda sociedade está na história e que muda**: é a própria evidência. Mas, encarniçando-se numa demonstração supérflua, arrisca-se a desconhecer que as sociedades humanas reagem de formas muito diferentes a esta comum condição: algumas aceitam de bom ou de mau grado e, pela consciência que disso tomam, amplificam suas consequências (para elas mesmas e para as outras sociedades) em enormes proporções; outras (que por este motivo chamamos primitivas) querem ignorá-la e tentam, com uma habilidade que subestimamos, tornar tão permanentes quanto possíveis estados que consideram os "primeiros" de seu desenvolvimento (1976 [1962], p. 269, grifo nosso).

Lévi-Strauss considerava sociedades quentes as sociedades ditas civilizadas, tidas como modernas, sobretudo aquela das máquinas de vapor das indústrias e do tempo dos relógios; e sociedades frias aquelas estudadas pelos etnólogos, consideradas primitivas, "selvagens" ou "não modernas", que resistiam habilmente (muitas resistem até hoje) ao "desenvolvimento" (ou desenvolvimentismo). Essas últimas não seriam, assim, sociedades "sem história", mas, sim, de forma voluntária, sociedades sem uma história baseada na ideia de "desenvolvimento" ou de "progresso". Seriam então sociedades não baseadas em uma determinada noção, profundamente moderna e ocidental, linear e teleológica, de história como progresso[27], ou melhor, poderíamos dizer que seriam

(e muitas ainda o são hoje) sociedades “contra”[28] essa noção de progresso (a tempestade que carrega o anjo da história benjaminiano).

Assim, ao invés de ser contra a história em geral, como foi tantas vezes acusado[29], Lévi-Strauss se mostraria, na leitura aqui proposta, contrário a uma visão teleológica e contínua, tanto do progresso quanto da história. Poderíamos compreender então sua diferenciação de forma mais dinâmica, sem oposição entre graus de historicidade distintos e, sobretudo, como um esforço de deslocamento do próprio campo da história, a partir da antropologia (e etnologia), para diferentes concepções temporais de outras sociedades e povos, além daquela concepção ocidental hegemônica, claramente etnocêntrica. Uma forma de desvio por outras temporalidades em estado selvagem. Uma tentativa, talvez, de tornar mais múltipla a própria noção de história.

Lévi-Strauss criou para tal um tipo de termômetro, talvez por demais esquemático, de temperatura “histórica”: as sociedades ditas “primitivas” ou “selvagens”, ao contrário das sociedades ocidentais modernas industrializadas, seriam mais frias, estariam próximas “do grau zero de temperatura histórica”. Nos anos 1990, a questão foi retomada de forma mais complexa: ao tempo em que as sociedades frias estariam esquentando, as sociedades quentes estariam esfriando. Em texto na revista que fundou, *L’Homme* (número 33, de 1993, sobre os povos amazônicos), o autor revisou sua

ideia anterior de grau zero de historicidade das sociedades frias: "Lá onde acreditávamos encontrar as últimas testemunhas de tipos de vida e modos de pensamento arcaicos, hoje reconhecemos os sobreviventes de sociedades complexas e poderosas, há milênios engajadas em um devir histórico, que se decompuseram, em um lapso de dois ou três séculos, desse trágico acidente, também histórico, que foi para eles a descoberta do Novo Mundo" (1993, p. 9, tradução nossa). Assim, os povos indígenas permanentemente em luta contra seus colonizadores se tornariam sociedades mais "quentes" enquanto a sociedade ocidental "civilizada" se tornaria mais "fria", sobretudo a partir das defesas patrimoniais mais recentes[30].

Além dessa forma de diferenciação, Lévi-Strauss propôs também a compreensão das distintas maneiras como essas diferentes formas de pensar articulariam as ideias de diacronia e sincronia. No pensamento selvagem, diacronia e sincronia coexistem de forma bem mais articulada: enquanto nas sociedades mais frias a diacronia estaria diretamente incorporada na sincronia (como ocorre nos mitos e nos sonhos), nas sociedades mais quentes, que priorizam a diacronia (cronologia linear de fatos), o contrário ocorreria, ou seja, a sincronia estaria incorporada dentro da diacronia, como ocorre nas narrativas históricas tradicionais. Para exemplificar melhor essa questão, Lévi-Strauss recorreu, ainda nesse capítulo, ao que ele considerava ser o equivalente,

no pensamento selvagem e na experiência indígena do tempo, aos documentos históricos nos arquivos (em livros e bibliotecas) – que encarnariam uma existência física da história, ou como disse o próprio antropólogo, seriam o ente "encarnado da factualidade" – para o pensamento histórico moderno "civilizado": os *churinga*.

> O papel dos *churinga* seria, assim, o de compensar o empobrecimento correlativo da dimensão diacrônica: eles são o passado materialmente presente e oferecem o meio de conciliar a individualização empírica e a confusão mítica. Sabe-se que os *churinga* são objetos de pedra, ou de madeira, de forma aproximadamente oval, com extremidades pontudas, ou arredondadas, muitas vezes gravados com sinais simbólicos; são algumas vezes, também, simples pedaços de madeira, seixos não-trabalhados. Qualquer que seja sua aparência, cada *churinga* representa o corpo físico de um determinado antepassado e é solenemente atribuído, geração após geração, ao vivo que se crê ser esse antepassado reencarnado. Os *churinga* são empilhados e ocultos nos abrigos naturais, longe dos caminhos frequentados. São retirados, periodicamente, para inspeção e para serem manuseados e, em cada uma das ocasiões, são polidos, engraxados e coloridos, não sem que lhe sejam dirigidas orações e encantamentos. Por seu papel e pelo tratamento que lhe é reservado, eles oferecem, assim, analogias surpreendentes com os documentos dos arquivos, que metemos em cofres,

> ou confiamos à guarda secreta dos notários, e que, de tempos em tempos, inspecionamos, com os cuidados devidos a coisas sagradas, para repará-los, se necessário, ou para confiá-los a pastas mais elegantes. E, em tais ocasiões, nós também recitamos, de bom grado, grandes mitos, cuja lembrança é reavivada pela contemplação das páginas rasgadas e amareladas: fatos e gestos de nossos antepassados, história de nossas moradas, desde sua construção, ou sua primeira cessão (1976 [1962], p. 275).

Lévi-Strauss usou esse exemplo dos *churinga* e os comparou aos arquivos, para explicitar, materialmente, os diferentes modos de historicidade do pensamento selvagem: "A virtude dos arquivos é nos pôr em contato com a pura historicidade" (p. 277). Apesar de ter sido criticado com bastante frequência pelos historiadores, que o consideravam "anti-historicista" ou "contra a história" (houve um longo debate sobre a questão, sobretudo com os historiadores dos *Annales*[31]), parece evidente em nossa leitura de seu trabalho que, ao contrário, Lévi-Strauss sempre esteve preocupado com a discussão sobre a história – e sobre a ciência, como vimos também –, buscando deixar claro que uma determinada visão moderna teleológica da história, de um tempo único, contínuo, linear e progressivo, precisaria ser questionada. E haveria mais (ou "e isso não é tudo", como ele sempre dizia): o pensamento selvagem, ou melhor, os modos de historicidade desse pensamento outro (dos vários outros), poderia

servir como um importante contraponto para uma atualização crítica do campo da história. As outras concepções de tempo do pensamento selvagem poderiam servir como necessárias aberturas para outras compreensões historiográficas (para se pensar a própria história e suas formas de narração) colocando em suspensão uma hegemonia da razão tecnicista, da lógica linear e da pureza modernas e ocidentais, ao mostrar relações mais complexas de outras sociedades, "não-ocidentais" ou "sem escrita", tanto com o tempo quanto a partir de suas diferentes formas de compreender e de narrar a própria história.

François Hartog é um dos historiadores contemporâneos que mais reivindicou, e ainda reivindica, essa herança do pensamento selvagem lévi-straussiano para repensar, criticamente, mas também de maneira propositiva, o campo da história, sobretudo a partir daquilo que ele denominou, de forma bem argumentada, mas talvez ainda esquemática, como "regimes de historicidade", que derivariam diretamente dos graus de historicidade distintos das sociedades "selvagens" ou "civilizadas", o que chamamos acima, ainda bem *en passant,* ao seguir a leitura de Lévi-Strauss, de modos de historicidade do pensamento selvagem.

A partir da diferenciação feita por Lévi-Strauss entre sociedades quentes e frias, Hartog buscou "dispor as sociedades em uma escala ideal em função não do grau de historicidade, semelhante para todas, mas do modo como elas o

experimentam", deslocando o debate para os casos-limite: "em que condições e sob que formas o pensamento coletivo e os indivíduos abrem-se à história? Quando e de que modo, em vez de considerá-la como uma desordem e uma ameaça, veem nela um instrumento para agir sobre o presente e transformá-lo?"[32] A partir dessas questões – que traduziriam modos de historicidade – o historiador conceituou o que ele passou a chamar de "regimes de historicidade"[33]: "as maneiras de viver e pensar essa historicidade e de servir-se dela, os modos de articular passado, presente e futuro" (2013 [2003], p. 45). A partir dessa ideia, seria possível diferenciar o regime moderno de historicidade das sociedades quentes – que priorizaria o futuro a partir da ideia moderna de progresso –, de um regime selvagem de historicidade das sociedades mais frias, que priorizaria o presente (incluindo o passado pela ancestralidade), por exemplo, ou ainda o regime clássico de historicidade, que priorizaria o passado, do regime contemporâneo de historicidade, que seria um tipo de resfriamento das sociedades quentes, pós-industriais, aquilo que Hartog chamou de "presentismo". Para explicitar, de forma crítica, o presentismo contemporâneo, Hartog citou as cidades genéricas koolhaasianas:

> O presentismo pode, assim, ser um horizonte aberto ou fechado: aberto para cada vez mais aceleração e mobilidade, fechado para uma sobrevivência diária e um presente estagnante.

> A isso, deve-se ainda acrescentar outra dimensão de nosso presente: a do futuro percebido não mais como promessa mas como ameaça; sob a forma de catástrofes, de um tempo de catástrofes que nós mesmos provocamos. Deste modo, a crise na qual estamos nos debatendo, hesitantes, demanda aprofundar a reflexão. Certamente o presentismo não basta para dar conta dela (e não pretende isso), mas talvez ele venha ressaltar os riscos e as consequências de um presente onipresente, onipotente, que se impõe como único horizonte possível e que valoriza só o imediatismo. (...) Enfim, aquele que quiser fazer uma experiência presentista basta abrir os olhos, percorrendo estas grandes cidades do mundo para as quais o arquiteto holandês Rem Koolhaas propõe o conceito de "Cidade genérica", associado ao de *Junkspace*. Nelas, o presentismo é rei, corroendo o espaço e reduzindo o tempo, ou o expulsando (Hartog, 2013 [2011], p. 15).

As cidades chamadas por Koolhaas de genéricas claramente não podem reduzir ou expulsar o tempo – como foi proposto por Koolhaas e citado por Hartog e, diga-se, elas só são consideradas genéricas para os que as desconhecem ou conhecem do alto, de helicóptero como Koolhaas em suas visitas a Lagos ou São Paulo – pois, assim como os povos selvagens não são "sem história" e seu pensamento não é "anti-histórico", nas cidades coexistem sempre diferentes tempos e, portanto, elas são inevitavelmente "históricas" e

abrigam múltiplas temporalidades. Apesar de algumas simplificações, Hartog buscou, nessa tensa relação entre os campos da antropologia e da história – ao longo de vários textos e livros, sobretudo em *Regimes de historicidade* (*Régimes de historicité,* 2003), mas também em *Anciens, Modernes, Sauvages* (2005) ou ainda em *Crer em história* (*Croire en histoire,* 2013) –, uma atualização importante, dentro do campo da história, do pensamento selvagem lévi-straussiano.

As críticas tanto à ideia de progresso tecnicista ocidental quanto ao evolucionismo simplista, tão fortes na ideia do pensamento selvagem lévi-straussiano, ganharam com Hartog uma nova terminologia. Tratar-se-ia, então, de uma crítica que não seria "nada além de questionar o regime moderno de historicidade" (2017 [2013], p. 200), ou seja, de um questionamento de um conceito moderno, linear e teleológico, de história, que Hartog chamou de "regime moderno de historicidade". Parece efetivamente fundamental, como propõe Hartog, incorporar sempre, dentro da já conhecida querela entre "antigos" e "modernos", essa figura do "selvagem", sem dúvida fundamental para deslocar, descentrar e, assim, reposicionar e tensionar os dois outros termos recorrentes. A partir desse encontro do pensamento "ocidental" com o pensamento do Outro – com toda a alteridade radical do dito "Novo Mundo", como mostra a famosa consideração de Montaigne: "Nosso mundo acaba de encontrar um outro" ("*Notre monde vient d'en trouver un autre*") – como bem escreveu

Hartog, "o jogo se joga doravante a três: os antigos, os modernos e os selvagens" (2005, p. 34, tradução nossa).

Se Hartog aproximou o campo da história daquele da antropologia, Eduardo Viveiros de Castro por sua vez buscou aproximar, também atualizando a obra de Claude Lévi-Strauss, o próprio campo da antropologia daquele da filosofia. Lévi-Strauss, como se sabe, tinha formação em filosofia, apesar de renegá-la por esta não considerar esse pensamento selvagem, o pensamento outro (e dos outros, "não ocidentais"), ele nunca deixou de buscar construir conceitos ao longo de toda sua obra[34], nem de declarar a importância da história em seu trabalho, como tentamos mostrar[35]. Obviamente não pretendemos fazer aqui um balanço de todos os desdobramentos contemporâneos[36] do trabalho de Lévi-Strauss, mas tão somente mostrar que essa potente ideia de "pensamento selvagem", apesar de certa resistência ao "estruturalismo"[37] de seu autor, ainda está viva e continua a fomentar, até hoje, debates e releituras críticas interessantes em diversos campos do conhecimento, inclusive no próprio campo da antropologia, como podemos ver na instigante busca – com a ajuda da filosofia conhecida como "pós-estruturalista", sobretudo nos trabalhos de Gilles Deleuze com Félix Guattari – realizada pelo grupo coordenado por Viveiros de Castro, daquilo que ele chama de uma "antropologia da imanência". Duas publicações do antropólogo nos pareceram fundamentais para a compreensão de sua

proposta: *A inconstância da alma selvagem* (2002) e *Metafísicas canibais* (*Métaphysiques cannibales,* 2009).

Viveiros de Castro, partindo claramente desta ideia lévi-straussiana de pensamento selvagem e, também, de seu trabalho posterior nas "Mitológicas", propõe, sobretudo com Tânia Stolze Lima, a noção, ou conceito, de "perspectivismo ameríndio" – "perspectivismo interespecífico, multinaturalismo ontológico e alteridade canibal" (2015, [2009], p. 34) – que seria uma "teoria cosmopolítica indígena". A imaginação conceitual dessa "teoria" não se contentaria com a descrição etnográfica minuciosa do "ponto de vista do nativo", como diria Malinowski, descrição essa que acabaria reduzindo o ponto de vista do nativo àquele do próprio observador. Ao contrário, buscaria decifrar o que seria um ponto de vista para o nativo, e qual seria seu ponto de vista sobre a própria noção antropológica (ocidental) de ponto de vista. Tratar-se-ia de uma clara inversão de pontos de vistas, de perspectivas, ou uma torção, no dizer de Viveiros de Castro. Em todo caso, seria um deslocamento reflexivo, em busca de uma "outra antropologia" ou contra-antropologia, que busca retirar, assim, o pensamento selvagem de um certo "limbo" dos campos de conhecimento acadêmico.

> O perpectivismo ameríndio é uma estrutura intelectual que contém uma teoria de sua própria descrição pela antropologia – pois ele é uma *outra antropologia*, uma contra-antropologia

> disposta transversalmente à nossa. Eis por que o perpectivismo *não é* um subtipo do animismo no sentido de Descola, um "esquema da prática" que possui razões que somente a razão do antropólogo conhece. Ele não é um tipo, mas um conceito; aliás, ele não é um tipo de tipo, mas um conceito de conceito, cujo emprego mais interessante não consiste tanto em classificar cosmologias que nos parecem excessivamente exóticas, mas em contra-analisar antropologias que nos são demasiadamente familiares (2015 [2009], p. 72).

Mas esse "conceito de conceito", insiste Viveiros de Castro, não buscaria "restabelecer o direito dos outros a uma 'racionalidade' que eles nunca pediram para ser reconhecida. A profunda ideia lévi-straussiana de um *pensamento selvagem* deveria ser tomada como uma *outra ideia do pensamento*, muito mais que uma outra *imagem do selvagem*" (p. 75). Como já sugerimos, seria interessante pensarmos, a partir da ideia benjaminiana de "imagem de pensamento", profundamente moderna mas também crítica, em algo como uma *imagem de pensamento selvagem*. Para Viveiros de Casto, o objetivo seria a busca de uma outra ideia da própria antropologia, de uma alternativa à "antropologia antropológica ocidental", que subverteria seus fundamentos – e, também, uma certa crítica à tentativa de atualização do pensamento selvagem lévi-straussiano feita por Philippe Descola, sucessor de Lévi-Strauss no Collège de France que, em seu conhecido livro

Par-delà nature et culture (2005), buscou fazer uma releitura de Lévi-Strauss, sobretudo a partir de Foucault – propondo uma leitura "pós-estruturalista" da obra de Lévi-Strauss, o que ele chamou de "descolonização permanente do pensamento".

> O destino visado é duplo, ele também: aproximar-se o ideal de uma antropologia enquanto exercício de **descolonização permanente do pensamento** e propor um outro modo de criação de conceitos que não o 'filosófico', no sentido histórico acadêmico do termo (Viveiros de Castro, 2015 [2009], p.32, grifo nosso).

> Muito mais do que *the return of the native,* então. Se há retorno, é antes o *"frappant sur les choses",* a notável reviravolta de que falava Lévi-Strauss: a volta da filosofia ao centro do palco. Não, porém, como o autor parecia sugeri-lo, sob o modo de uma alternativa exclusiva entre *nossa* filosofia e a filosofia *deles* (ainda um caso de homonímia? Tanto melhor), mas como síntese disjuntiva entre antropologia, entendida como metafísica experimental ou geofilosofia de campo, e a filosofia, entendida como aquela prática etnoantropológica *sui generis* que consiste na criação de conceitos (D.&G., 1991). Essa operação de "transversalização" entre antropologia e filosofia – uma "aliança demônica", diria o autor dual de *Mil Platôs* (id. 1980) – se estabelece em vista de um objetivo comum, a entrada em um estado (um platô de intensidade) de **descolonização permanente do pensamento** (Viveiros de Castro, 2015 [2009], p. 94, grifo nosso).

Em entrevista realizada em 2011 – por Cleber Lambert e Larissa Barcellos (na Universidade de Toulouse) em um seminário de filosofia que tinha como tema a ideia de descolonização –, Viveiros de Castro detalhou melhor sua já conhecida expressão "descolonização permanente do pensamento", aproximando essa experiência de descolonização àquela do pensamento indígena, convidando assim a antropologia e a filosofia a pensarem com (e não sobre) o pensamento indígena, com o pensamento selvagem (no sentido lévi-straussiano). Um convite – que, como veremos, se assemelha àquele feito bem antes por Oswald de Andrade com sua ideia de Antropofagia –, a tomarmos esse pensamento outro (dos vários outros) como interlocutor privilegiado, um tipo de revolução (uma "revolução permanente", no sentido trotskista) selvagem do próprio pensamento antropológico. Esse convite da devoração ou descolonização permanentes poderia ser levado para outras disciplinas modernas (além da antropologia), ainda baseadas em preceitos coloniais (ou colonizadores), como é o caso do urbanismo. Tratar-se-ia assim de um exercício permanente de auto-descolonização, uma proposta de "deixar de ser colonialista de si mesmo":

> A descolonização do pensamento antropológico significa uma dupla descolonização: assumir o estatuto integral do pensamento alheio enquanto pensamento e descolonizar o próprio pensamento. **Deixar de ser colonialista de si mesmo**,

> subordinado às ideias mestras, às ideias-chave de sujeito, autoridade, origem, verdade. A descolonização envolve esse duplo movimento, o reconhecimento da descolonização histórica, sociopolítica do mundo, e os efeitos que isso tem sobre a descolonização do pensamento. O adjetivo "permanente" significa, por isso, que o pensamento tem uma tendência natural ao colonialismo; a inércia do pensamento conduz o pensamento a se acomodar em soluções milagrosas, esquemas fáceis, mecânicos, rígidos, um certo colonialismo intrínseco de todo pensamento. Evita-se, assim, transformar o pensamento em doutrina, em igreja, seita. Resiste-se à padronização, à normatização, à paradigmatização do pensamento (grifo nosso).

A proposição de Viveiros de Castro ao juntar Lévi-Strauss, tido como "fundador" do estruturalismo, com Deleuze e Guattari, tidos com filósofos "pós-estruturalistas", pode ser considerada paradoxal. Trata-se de uma provocação à reflexão crítica. O antropólogo tentou mostrar que: "Desde muito cedo, a obra de Lévi-Strauss contém um importante subtexto ou contratexto pós-estruturalista. (Se Lévi-Strauss não é o último pré-estruturalista – longe disso, *hélas* – ele chegou entretanto muito perto de ser o primeiro pós-estruturalista)" (p. 250). Podemos ler em outro trecho do mesmo livro: "Em duas passagens das obras-chave de 1962, *O totemismo hoje* (Lévi-Strauss, 1962a) e *O pensamento selvagem* (Lévi-Strauss, 1962b), em que o 'pré-estruturalismo' *d'As estruturas*

elementares começa a dar lugar ao 'pós-estruturalismo' das *Mitológicas*" (p.155). Em várias ocasiões, sobretudo em suas palestras, Viveiros de Castro se referiu ao mestre Lévi-Strauss como "fundador do pós-estruturalismo"[38].

> Necessidade ou contingência, completude ou inacabamento, estrutura ou multiplicidade, transcendência da regra ou imanência do sentido: essa quádrupla tensão estrutura o estruturalismo, e traça as linhas de divergência de sua posteridade. É tal tensão que me levou a escolher o título desta conferência. Pois se Rousseau, no célebre dizer de Lévi-Strauss, deve ser visto como o fundador das ciências humanas, então de Lévi-Strauss, ele mesmo, se deveria dizer que não só as refundou, com o estruturalismo, como as 'infundou' virtualmente, ao apontar o caminho para um pós-estruturalismo, em outras palavras, para uma antropologia da imanência. (...) Vejo assim a obra de Lévi-Strauss pelo lado da contingência, do inacabamento e da multiplicidade: um estruturalismo em desequilíbrio perpétuo (Viveiros de Castro, 2008).

Não entraremos aqui nessa polêmica sobre os limites – claramente porosos, como já foi observado com Michel Foucault ou ainda por Jacques Derrida – entre estruturalistas e pós-estruturalistas, só seria importante perceber que muito da recusa ao pensamento de Lévi-Strauss se deu por um preconceito antiestruturalista (pós maio de 1968

francês). No entanto, não há dúvida de que o pensamento lévi-straussiano, mesmo quando criticado, foi fundamental para a construção de conceitos filosóficos por Deleuze e Guattari (mesmo por Deleuze sozinho, como em *Logique du sens*, 1969)[39]. Uma vasta bibliografia etnográfica (ou etnológica) sobre os povos "não ocidentais" foi importante para a sustentação dos argumentos principais dos dois pensadores, como fica claro na leitura dos dois volumes de "Capitalismo e esquizofrenia": *L'Anti-Oedipe* (1972), sobretudo do 3º capítulo, dedicado aos "Selvagens, bárbaros e civilizados"; e *Mille Plateaux,* de 1980 (que cita vários antropólogos e, em particular, Pierre Clastres). Esses dois volumes clássicos (de Deleuze e Guattari) da filosofia chamada rizomática[40] ou da diferença – "Anti-Édipo" e "Mil Platôs" – são os textos principais para a releitura proposta por Viveiros de Castro. Efetivamente, esses livros poderiam indicar a ideia do próprio filósofo como um tipo de pensador em estado selvagem, ou, nos termos desses pensadores, um "devir-selvagem" da própria filosofia.

> A obra de Lévi-Strauss é o momento em que o pensamento ameríndio faz seu lance de dados: graças a seu grande mediador conceitual, esse pensamento ultrapassa seu próprio "contexto" e se mostra capaz de *dar a pensar a outrem,* isto é, a todo aquele que, persa ou francês, se disponha, sem mais, a simplesmente pensar (2015, [2009] p. 234).

Viveiros de Castro buscou atualizar o pensamento selvagem lévi-straussiano sem buscar racionalizá-lo ao extremo, como faria o pensamento domesticado, ao contrário, buscou construir o conceito de "um pensamento propriamente selvagem, isto é, que não pareça em nada com sua versão domesticada" (p. 239). Segundo o próprio Lévi-Strauss, como vimos, "existem dois modos diferentes do pensamento científico" (1962, p. 24). O antropólogo brasileiro busca, assim, um pensamento mais rizomático[41] (Lévi-Strauss com Deleuze & Guattari), que se aproximaria de fato daquele "em estado selvagem" para tentar pensar *com* os indígenas, em vez de tentar pensar *como* eles (o que seria impossível para um não indígena). Viveiros de Castro também cita o "lance de dados" mallarmeano do pensamento indígena e do pensamento selvagem, que sugerimos chamar de *imagem de pensamento selvagem*. O famoso poema de Mallarmé – "UM LANCE DE DADOS / JAMAIS / JAMAIS ABOLIRÁ / O ACASO (...) Todo Pensamento emite um Lance de Dados"[42] – foi usado e tido como fundamental para todo o pensamento surrealista (e também para os artistas "modernistas" no Brasil), sobretudo na ideia do "acaso objetivo" ou daquilo que Walter Benjamin chamou de "iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica" em seu texto de 1929, quando retratou o surrealismo como "o último instantâneo da inteligência europeia"[43].

O próprio Lévi-Strauss deixou claro em seus textos e entrevistas que a arte e os artistas seriam como um tipo de "reserva"

do pensamento selvagem dentro do próprio pensamento domesticado ocidental. Seguiremos assim por essa pista deixada por Lévi-Strauss de que seria no campo da arte, sobretudo a partir da experiência do choque na cidade moderna pelos artistas, que ainda podemos encontrar esse estoque de pensamento em estado selvagem dentro do próprio pensamento moderno crítico, em tensão permanente com a vertente moderna purista ainda hegemônica. Lévi-Strauss tinha um tipo de arte e de artista bem específico em sua mente ao pensar nessa reserva do pensamento em estado selvagem na arte: aqueles com quem ele conviveu tanto em Paris, nos anos 1920 – sobretudo Michel Leiris, Georges Bataille e o grupo em torno da revista *Documents* –, quanto em São Paulo, nos anos 1930: Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Paulo Duarte e o grupo à frente do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, e também Oswald de Andrade e Julieta Guerrini, sua companheira desde 1935. Ou, ainda, os surrealistas que ele tanto frequentou em Nova Iorque durante seu exílio nos anos 1940 como André Breton, Max Ernst, entre vários outros. Lévi-Strauss não seria somente herdeiro de uma "filosofia" selvagem, indígena, mas, também, de procedimentos ou "métodos" (ou "truques", segundo Benjamin) dos artistas surrealistas[44]. Tratar-se-ia assim de uma dupla herança, tributária dos ameríndios e dos surrealistas: selvagem e moderna. Ou talvez, como propomos, uma herança moderna em estado selvagem: uma *imagem de pensamento moderno em estado selvagem*.

O forte teor surrealista, sobretudo em termos metodológicos, do trabalho de Lévi-Strauss, em particular a partir de *O Pensamento Selvagem,* mas também, depois, nos diferentes volumes das *Mitológicas,* nos parece tema ainda bem pouco explorado, até mesmo pelo campo da antropologia, semelhante com o que parece ter ocorrido com Walter Benjamin, em cujo trabalho o impacto surrealista também parece ter sido pouco explorado pelo campo da filosofia (e da história). O pensamento surrealista e, sobretudo sua forma de proceder metodologicamente, como já vimos com as montagens (v. 1), não deveria ficar circunscrito ao campo das artes. Alguns dos livros de Lévi-Strauss – como *O pensamento selvagem* e as *Mitológicas* – teriam sido compostos seguindo "aproximações abruptas e imprevistas", exatamente como nos trabalhos de seu amigo Max Ernst. Apesar dessa afinidade eletiva com os surrealistas ser assumida por Lévi-Strauss desde a apresentação da ideia de bricolagem no livro *O Pensamento Selvagem,* ainda é raro encontrarmos considerações teóricas mais aprofundadas sobre essa aproximação, não obstante as contaminações surrealistas já surgirem nas biografias[45] e em entrevistas do autor, como nessa passagem da famosa entrevista à Didier Eribon:

> *O senhor diz num texto de* O olhar distanciado *que suas* Mitológicas *foram construídas como montagens de Max Ernst!*

> **Foi com os surrealistas que eu aprendi a não temer as aproximações abruptas e imprevistas** como as que Max Ernst usou nas suas colagens. A influência **é perceptível em** *O pensamento selvagem*. Marx Ernst construiu mitos particulares por meio de imagens tomadas de empréstimo a uma outra cultura: a dos velhos livros do século XIX, e ele fez estas imagens expressarem mais do que significavam quando eram vistas com um olhar ingênuo. Nas *Mitológicas,* eu também recortei uma imagem mítica e recompus seus fragmentos para fazer que deles brotasse mais sentido (Lévi-Strauss; Eribon, 2005 [1988], p. 57, grifos nossos).

Em *Le regard eloigné* ("O olhar distanciado", publicado em 1983), Lévi-Strauss publica um texto sobre o trabalho do amigo Max Ernst, mostrando em detalhes a relação de seu trabalho antropológico, sobretudo aquele consagrado à mitologia, com as colagens de Ernst, sua forma de trabalhar por associações de ideias bem heterogêneas:

> Ao insistir, na conclusão de um livro recente (*L'Homme Nu,* 1971) sobre a passividade e a receptividade do *autor* – cujo espírito, quando trabalha, serve de local anônimo em que se organiza aquilo a que já se não pode chamar senão "as coisas" vindas de algures; de forma que, excluído de fio a pavio pela sua obra, o Eu surge mais como o executante –, eu nada mais fazia do que retomar, sem que no entanto disso tivesse

> consciência, uma ideia fortemente expressa por Max Ernst. (...) Não existirá uma analogia indubitável entre o que, muito depois dele, tentei fazer nos meus livros e a intenção que ele sempre atribuiu à pintura? (2010 [1983], p. 347)

> Parece então significativo que Max Ernst tenha escolhido ilustrar o seu preceito com o famoso "encontro fortuito em cima de uma mesa de anatomia de uma máquina de costura com um guarda-chuva", pois quem não vê que esta cena deve a sua celebridade ao fato de reunir três objetos cujo encontro, contrariamente às palavras do poeta, não é de forma alguma fortuito, salvo no que respeita à experiência vulgar, resultando a sua estranheza recíproca sobretudo da aparência, como Max Ernst teve o cuidado de nos advertir? (...) a obra de Max Ernst fala inúmeras línguas, cujo discurso se exprime de cada vez através do efeito de uma solidariedade inquebrantável entre o suporte escolhido e as técnicas de execução – que sabem munir-se de todos os recursos da *bricolagem* –, a disposição dos volumes, das linhas, dos valores e das cores, a textura pictórica e o próprio tema... (2010 [1983], pp. 348/51)

Para escapar da França já ocupada pelos nazistas, Lévi-Strauss tentou retornar ao Brasil, mas não conseguiu ter seu visto de reingresso aprovado pela embaixada montada em Vichy, que já seguia as instruções do regime ditatorial varguista, e antissemita, do Estado Novo. Com essa recusa

de visto, ele foi incluído às pressas no programa de resgate da Fundação Rockefeller, criado para salvar intelectuais europeus ameaçados pelo nazismo (em particular os judeus) e, em março de 1941, conseguiu fugir para Nova Iorque, onde passou a dar aulas na *New School for Social Research* (onde Geddes também havia proferido suas palestras nos anos 1920 como vimos, v. 1). No mesmo navio de sua fuga para América do Norte, o *Capitaine Paul-Lemerle,* estava também o mais conhecido e famoso dos surrealistas franceses, André Breton, que já durante a travessia tornou-se seu amigo[46]. Logo ao desembarcar na grande cidade norte-americana, Breton apresentou Lévi-Strauss ao grupo surrealista de exilados na América.

Lévi-Strauss passou então a fazer parte do grupo surrealista, participando de suas intermináveis deambulações urbanas pelas ruas de Nova Iorque em busca de objetos estranhos tidos por "selvagens", "primitivos" ou "antiquados". Os surrealistas exilados, que tinham Breton como líder, continuavam a fazer em Nova Iorque o mesmo tipo de deambulações que faziam antes pelas ruas, espaços e mercados públicos de Paris[47] (e que foram retomadas após a guerra na capital francesa, já com a participação de Lévi-Strauss[48]), em busca daquilo que Benjamin chamou de "energias revolucionárias que transparecem no antiquado", uma fascinação surrealista por esses objetos "antiquados" ou "exóticos" que os aproximava tanto dos trapeiros quanto dos etnógrafos:

“Para o surrealismo, nada pode ser mais revelador do que a lista canônica desses objetos” (Benjamin, [1928] 1987), como podemos ler em várias passagens no livro-montagem *Nadja* do próprio Breton (1928):

> Sempre vou lá [mercado das pulgas ao norte de Paris] à procura desses objetos que não se encontram em nenhuma outra parte, fora de moda, fragmentados, inúteis, quase incompreensíveis, perversos, enfim, no sentido que entendo e amo, como, por exemplo, esta espécie de semicilindro branco, irregular, envernizado, apresentando relevos e depressões sem significado para mim, com estrias horizontais e verticais vermelhas e verdes, preciosamente acomodado num estojo, com uma divisa em língua italiana, que levei para casa e depois de examinar bem acabei por admitir que representava apenas a estatística, figurada em três dimensões, da população de uma cidade do ano tal ao ano tal (Breton, 2007 [1928], p. 56).

Além de ter também usado a montagem, aprendida com seus amigos surrealistas, como modo de fazer ou procedimento metodológico em seu trabalho de construção conceitual, Lévi-Strauss também recorreu a outra “imagem de pensamento”, o caleidoscópio[49], muito presente entre esses “outros modernos” críticos como os surrealistas e, em particular, Walter Benjamin.[50] Em texto sobre Proust, publicado no *Journal Parisien* (11/2/1930), Benjamin retomou essa ideia

junto com a de constelação – “imagem de pensamento” também presente em Lévi-Strauss (que faria “Astronomia das constelações humanas”, belo título da tese de Francine Iegelski[51]) – buscando mostrar como, em cada novo movimento do caleidoscópio, novas constelações emergem a cada momento: «Eu sentia, ao caminhar, meus pensamentos se movimentarem como um caleidoscópio, a cada passo uma nova constelação: antigos elementos desaparecendo; outros surgindo; muitas figuras». Podemos ler algo bem parecido nas páginas de *O pensamento selvagem*:

> Há, sem dúvida, qualquer coisa de paradoxal na ideia de uma lógica cujos termos consistem em sobras e em pedaços, vestígios de processos psicológicos ou históricos e, como tais, desprovidos de necessidade. (...) Esta lógica funciona um pouco ao modo do caleidoscópio; instrumento que contém também restos e cacos, por meio dos quais se realizam arranjos estruturais. Os fragmentos saíram de um processo de quebra e destruição, por si mesmo contingente, mas sob a reserva de que seus produtos ofereçam entre si certas homologias: de tamanho, de vivacidade, de colorido, de transparência (...) enfim, e sobretudo, esses arranjos, gerados pelo encontro de acontecimentos contingentes (o movimento giratório do instrumento pelo observador) e de uma lei (a que presidiu a construção do caleidoscópio, que corresponde ao elemento invariante das coações de que falávamos há pouco), projetam modelos

> de inteligibilidade, de certo modo provisionais, já que cada arranjo é exprimível sob a forma de relações rigorosas entre suas partes e que essas relações não têm outro conteúdo que o arranjo mesmo, ao qual, na experiência do observador, não corresponde nenhum objeto (Lévi-Strauss, 1976 [1962], p. 57).[52]

O pensamento em estado selvagem seria como uma brincadeira com o caleidoscópio, quando ao girar o aparelho vários arranjos – ou agenciamentos se quisermos usar uma terminologia deleuze-guattariana – se formam a partir dos fragmentos que montam diferentes imagens: processos de montagem, desmontagem e remontagem desses "cacos ou resíduos" de processos históricos (fatos e eventos), mnêmicos (memórias e sonhos), etnográficos (mitos e ritos). Um jogo de embaralhamento permanente de imagens. Nos permitiremos uma longa citação da entrevista que Beatriz Perrone Moisés realizou com Lévi-Strauss na comemoração de seus 90 anos (Moisés/Lévi-Strauss, 1999) para deixar mais evidente que ele não somente teorizou a ideia de "pensamento selvagem", mas também exercitou esse tipo de pensamento em estado selvagem a partir da prática efetiva da bricolagem. Como já propôs Viveiros de Castro, a estrutura de sua "árvore de mitos" parece estar de fato bem mais próxima de um "rizoma" deleuze-guattariano ou dos modernos "móbiles à la Calder", como ele próprio disse, ou seja, de uma prática ou exercício de montagem-desmontagem-remontagem,

como Lévi-Strauss havia aprendido com seus amigos artistas surrealistas: uma série de montagens com suas diferentes "fichas". Apesar de não chamar esses seus modos de fazer de montagens, nem de considerá-los como um "método" (seriam seu oposto), Lévi-Strauss os exercitava como um "meio de ter ideias imprevistas":

> **Beatriz:** Falemos então sobre os seus **modos de fazer** antropologia ou, mais precisamente, análise de mitos. O senhor mencionou algumas vezes que trabalhava com fichas e, ao longo da elaboração das *Mitológicas*, as espalhava às vezes sobre a mesa, onde elas de certo modo assumiam configurações que lhe revelavam relações. Como são essas "fichas de mitos"? Posso ver algumas?
>
> **Lévi-Strauss**: Eu não trabalhava exatamente com fichas de mitos, esse é meu modo de trabalhar em geral. Faço muitas fichas. Meus ficheiros estão em casa, não tenho nenhuma ficha aqui... Mas não há nada de especial em minhas fichas. Algumas contêm referências, outras uma ou várias frases que li num livro e que chamaram minha atenção, ou uma ideia que tive e transcrevi numa ficha. Podem ser acerca de mitos, ou de livros, podem ser acerca de um objeto que vi, ou de uma ideia que me ocorreu. Em relação aos mitos, podem conter versões completas, às vezes há páginas dobradas no formato de uma ficha, colocadas nos ficheiros, às vezes são resumos... Nada de

organizado. **Quando me falta inspiração, quando estou sem ideias, pego um monte de fichas — eu deveria colocar isso no imperfeito, porque se refere ao tempo em que eu trabalhava — e, só de espalhá-las, misturá-las, agrupá-las ao acaso, às vezes me vem uma idéia.**

Beatriz: Não se pode então falar num método de fazer fichas, ou de utilizá-las...

Lévi-Strauss: Não, nenhum. **Ao contrário, eu diria que as fichas, para mim, são exatamente o oposto de um método, são o meio de ter ideias imprevistas. (...)**

Depois de encerrada a entrevista, notei ao meu lado algo que me parecia *uma árvore em miniatura*, cujas folhas eram pedacinhos de papel com anotações, colados em "galhos" revirados e perfeitamente simétricos. Olhei mais de perto, e percebi que o objeto, protegido por uma redoma de vidro, é a estrutura, em três dimensões, de *um grupo de mitos*, cuja representação gráfica se encontra à página 81 de *L'origine des manières de table* (*Mitológicas* III). A própria página, unida à página 80 do livro, constitui um "fundo" para a "árvore" de mitos, dentro da redoma (reproduzidas a seguir a partir da 1a edição, de *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968). Evidentemente fascinada pelo objeto, perguntei a Lévi-Strauss se costumava construir assim estruturas míticas. Respondeu-me que sim, que as

> construía conforme as percebia nos mitos, com os pedaços de papel, barbante, tesoura e cola que sempre tinha à mão. Alguns desses objetos, continuou, *"eram como móbiles à la Calder"*, e ficavam pendurados pelo laboratório de antropologia. Mas eram muito frágeis, e logo se destruíram. Finalmente, tinha sobrado apenas aquele. "Mas *então o senhor é um bricoleur também* no sentido primeiro do termo [que remete, como se sabe, a trabalhos manuais]?" Sorrindo, respondeu-me que sim, gostava de usar as mãos para construir coisas desde a infância... (Lévi-Strauss/Moisés, 1999, montagem e grifos nossos).

A bricolagem como montagem impura, o pensamento em estado selvagem como parte integrante dessa outra forma de pensar moderna, necessariamente fragmentada, "como móbiles à la Calder", formada por sobras e restos[53]. O próprio pensamento selvagem como ruína, resquício ou sobrevivência de uma outra perspectiva (ou outro ponto de vista), para falar como Viveiros de Castro, dentro do próprio pensamento moderno. Como se sabe, antropologia e urbanismo são campos disciplinares modernos que se formaram no mesmo momento (no século XIX, a partir de uma grande transformação técnica do ocidente "civilizado"), mas com propósitos, de certa forma, complementares: enquanto os urbanistas promoviam a modernização das cidades existentes e a criação de novas, os antropólogos[54] se preocuparam com as culturas "outras" (seja para preservá-las, seja para

colonizá-las ou domesticá-las), que passavam a correr risco de extinção a partir dessa modernização cada vez mais acelerada (ao menos desde a colonização do chamado, pelos europeus, “Novo Mundo”).

Continuaremos essa aproximação nos próximos capítulos, a partir daquilo que estava em vias de desaparecimento, explorando sobretudo a correlação ou contaminação entre arte e antropologia – essa “reserva” de pensamento em estado selvagem no campo das artes – a partir de dois grupos de pensadores e artistas modernos que praticaram montagens impuras, coimplicando de forma indissociável pensamento moderno e pensamento em estado selvagem: os surrealistas (sobretudo os dissidentes) na França, em particular aqueles em torno da revista *Documents* (entre 1929 e 1930), e os artistas autodenominados “modernistas” no Brasil, em suas famosas viagens pelo país (as de “descoberta” e/ou etnográficas) após a famosa Semana de Arte Moderna de 1922 e, sobretudo, aqueles envolvidos com a criação da *Revista de Antropofagia* (entre 1928 e 1929).

O grande mentor da *Revista de Antropofagia*, Oswald de Andrade (1890, São Paulo – 1954, São Paulo), muito próximo de Lévi-Strauss durante sua estada em São Paulo, é, sem sombra de dúvida, um de nossos grandes fantasmas, ou *dibbuks* (v. 1), em estado selvagem. Oswald de Andrade talvez seja também um dos melhores exemplos de pensador em estado selvagem, um exímio pensador da bricolagem.

A própria ideia da antropofagia seria um tipo de *filosofia em estado selvagem*. Augusto de Campos, na introdução da republicação em fac-símile dos números da *Revista de Antropofagia*, afirmou que a antropofagia oswaldiana seria "a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos artísticos que produzimos" (1975). Como bem afirmou Décio Pignatari (colega da poesia concreta paulista dos irmãos Campos, do grupo Noigandes): "toda vez que vem à tona, o cadáver de Oswald de Andrade assusta". Exatamente por medo desses sustos e assombros que o filósofo poeta antropófago, assim como alguns outros de seus colegas – como o engenheiro-arquiteto-artista-urbanista-antropófago Flávio de Carvalho (1899, Barra Mansa RJ – 1973, Valinhos SP) – tornaram-se fantasmas em estado selvagem que até hoje assombram o pensamento considerado mais "civilizado".

Assim, buscaremos trazer à tona, ao longo dos próximos capítulos deste volume, como complemento ao anterior (v. 1), as vibrações de alguns desses nossos *dibbuks* em estado selvagem, eles também, como Warburg e Geddes (v. 1), "sismógrafos sensibilíssimos", como disse Oswald de Andrade em 1928 – muito provavelmente sem conhecer a expressão semelhante usada por Warburg, no ano anterior ("sismógrafos muito sensíveis"), ao se referir aos historiadores e filósofos –[55], aos artistas modernos de vanguarda, responsáveis por compreender sensivelmente "os desvios da massa":

> Devíamos assimilar todas as natimortas tendências estéticas da Europa, assimilá-las, elaborá-las em nosso subconsciente, e produzirmos coisa nova, coisa nossa. Tal não fez o americano de ontem, entretanto. E errou. A multidão americana – pequena, é verdade – que passeia hoje em meio à multidão heterogênea da América, sente, agora, o erro. Sente-o, mas não o compreende. Só o europeu, que flana uma ou duas gerações aqui, não o sentirá. Mas nós, os artistas **– sismógrafos sensibilíssimos dos desvios físicos da massa –**, nós de vanguarda, hiperestéticos, o compreendemos (Andrade, 1928, grifo nosso).

É bem possível que nossos "sismógrafos muito sensíveis" – tanto Aby Warburg, como sugere Michaud (2013 [2002], p. 300), quanto Oswald de Andrade –, tivessem já conhecimento da conferência anterior de Hugo van Hofmannstahl sobre o "O poeta e a época atual" (proferida em 1906 e publicada em 1907), em que ele dizia:

> [O poeta] assemelha-se a um **sismógrafo** que qualquer tremor faz vibrar, mesmo que se produza a milhares de léguas. Não é que ele pense ininterruptamente em todas as coisas do mundo. Mas elas pensam nele. Estão nele, e por isso o governam. Até suas horas mornas, suas depressões, seus momentos de confusão são estados impessoais. **Assemelham-se às palpitações de um sismógrafo** (Hofmannstahl apud Michaud 2013 [2002], p. 300, grifos nossos).

Notas

[1] Retomamos uma nota do prólogo do volume 1: As "imagens de pensamento" foram escritas por Benjamin em paralelo a seu livro-montagem, publicado em 1928, "Rua de mão única" (*Einbahnstrasse,* discussão sobre esse livro no *Intermezzo,* v. 1), a maioria foi publicada em jornais e revistas entre 1925 e 1934, e foram reunidas após sua morte em um volume chamado *Denkbilder* (Imagens do Pensamento). Sabrina Sedlmayer escreveu na orelha da última versão brasileira (2013): "Entre caminhadas e passeios por espaços diversos, o autor berlinense oferece, nos textos aqui reunidos, não apenas a deambulação de um *flâneur* destituído de mapa, mas também muito de seu próprio método de trabalho: as imagens de pensamento (*Denkbilder)*, que estão presentes nas percepções, nos relatos, nas visões e, sobretudo, nas análises inquiridoras acerca da atmosfera intelectual de uma Europa ameaçada por severas contradições políticas". Essa forma de escrever por fragmentos como um "gênero" de escrita não foi uma exclusividade de Benjamin, outros autores próximos a Benjamin, dessa época, também recorreram a essa forma sobretudo em suas crônicas de jornal e pequenos ensaios, como Siegfried Kracauer (que usa um termo interessante para designar suas imagens de pensamento urbanas: "Miniaturas urbanas") ou ainda Bloch, Brecht, Adorno e Horkheimer. Segundo Georges Didi-Huberman (2017, p. 30, tradução nossa): "A imagem de pensamento é, muitas vezes, algo bem simples ou bem 'menor', até mesmo minúsculo, que nos toca por

sua intensidade concreta, imediata e, ao mesmo tempo, sintomática". Gerhard Richter, por sua vez, considera a *Denkbild* um gênero menor, um tipo de miniatura que "codifica uma forma poética da escrita condensada, epigramática em instantâneos textuais, iluminando-se como meditações pungentes que, via de regra, focalizam um detalhe ou tópico marginal, normalmente sem um enredo ou uma agenda narrativa obrigatória, no entanto carregados de intuição teórica" (2017, p.12).

2 Baudelaire já falava em "estado selvagem" para criticar a ideia de progresso: "*Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalier, est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage*" (Baudelaire, *Journaux intimes* [1869], *Fusées XIV*).

3 Segundo Bruno Latour: "A modernidade jamais começou. Jamais houve um mundo moderno. (...) Essa atitude retrospectiva, que desdobra ao invés de desvelar, que acrescenta ao invés de amputar, que confraterniza ao invés de denunciar, eu a caracterizo através da expressão não-moderno (ou amoderno). É um não-moderno todo aquele que levar em conta ao mesmo tempo a Constituição dos modernos e os agrupamentos de híbridos que ele nega. (...) Tanto os antimodernos quanto os pós-modernos aceitaram o terreno de seus adversários. Um outro terreno, muito mais vasto, muito menos polêmico, encontra-se aberto para nós: o terreno dos mundos não-modernos. É o Império do Centro, tão vasto quanto a China, tão desconhecido quanto ela" (1994 [1991], p. 52).

[4] "A hipótese deste ensaio – pois trata-se de uma hipótese e também de um ensaio – é que a palavra "moderno" designa dois conjuntos de práticas totalmente diferentes que, para permanecerem eficazes, devem permanecer distintas, mas que recentemente deixaram de sê-lo. O primeiro conjunto de práticas cria, por "tradução", misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura. O segundo cria, por "purificação", duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, de outro" (Latour, 1994 [1991], p.16).

[5] "Os modernos afirmam, de fato, que a técnica nada mais é que pura dominação instrumental; a ciência, puro arrazoado e puro ato (*Das Ge-Stell*); a economia, puro cálculo: o capitalimo, pura reprodução: o sujeito, pura consciência. É o que fingem crer, mas é preciso sobretudo nunca acreditar neles completamente, já que aquilo que afirmam é apenas a metade do mundo moderno, o trabalho de purificação que destila aquilo que o trabalho de hibridação lhe fornece" (Latour, 1994 [1991], p. 65).

[6] Como explica ainda Latour: "Os modernos de fato diferem dos pré-modernos porque se recusam a pensar os quase-objetos como tais. Os híbridos representam para eles o horror que deve ser evitado a qualquer custo através de uma purificação incessante e maníaca" (1994 [1991], p. 110).

[7] Segundo Frank Lestringant, o insólito encontro teria se dado em Rouen, em 1550, durante uma festa brasileira para Henri II e Catherine de Médicis com direito a "*cinquante Indiens, naturels*

sauvages fraîchement apportés du pays (...) tous nus, hallés et hérissonez, sans aucunement couvrir la partie que nature commande" (apud Saint-Geours, 2011, p. 33).

[8] Rabinow aproxima da bricolagem a forma de trabalho em laboratório de cientistas "de ponta" estudados em: *Making PCR, A Story of Biotechology* (1996). Latour também pesquisou, com Woolgar, laboratórios científicos em: *La vie de laboratoire, la production de faits scientifiques* ([1979]1988).

[9] Derrida propõe, dentro de sua proposta mais vasta de desconstrução, o conceito de *différance*, que introduz um 'a' em *différence* (diferença) para propor uma temporalização, uma ideia de diferir no tempo mas também de movimento, de errância, para a ideia de diferença. Já Eduardo Viveiros de Castro propõe, apesar de não ter desenvolvido, uma instigante ideia de "diferOnça", a partir do "perspectivismo ameríndio".

[10] Mitologia amplamente estudada e sistematizada por Lévi-Strauss tanto nas "grandes" *Mitológicas* (tetralogia): "O Cru e o Cozido" (*Le cru et le cuit* de 1964); "Do Mel às Cinzas" (*Du miel aux cendres* de 1967); "A Origem das Maneiras à Mesa" (*L'origine des manières de table* de 1968); "O Homem Nu" (*L'homme nu* de 1971) como nas "pequenas" posteriores (trilogia): "A via das máscaras" (*La voie des marques* de 1975); "A Oleira Ciumenta" (*La Potière Jalouse* de 1985) e "História de lince" (*Histoire de Lynx* de 1991).

[11] No texto "Tratado de nomadologia: a máquina de guerra" (um dos platôs do livro "Mil platôs"), Deleuze e Guattari (1980) contrapõem

os nômades aos sedentários; a máquina de guerra – invenção nômade que não tem a guerra por objeto – ao aparelho de estado; o espaço liso dos nômades (deserto, estepe, mar) ao espaço estriado dos sedentários (cidades); uma ciência ambulante (ciência menor ou nômade) a uma "ciência régia" (ciência maior ou hegemônica). Poderíamos falar em uma *"ciência" em estado selvagem*.

[12] Livro que foi precedido no mesmo ano, 1962, de outro, *Totemismo hoje* (*Le Totémisme aujourd'hui*, 1962), que o autor chamou de "uma espécie de introdução histórica e crítica" ao *Pensamento Selvagem* (prefácio de *La pensée sauvage*, 1962).

[13] *Mythologiques,* 4 volumes, publicados entre 1964 e 1971. Ver detalhamento na nota 10.

[14] No lugar do "penso, logo existo" poderíamos inverter a máxima, com Eduardo Viveiros de Castro a partir de Lévi-Strauss: "Existo, logo penso".

[15] Aproximamos a ideia de bricolagem lévi-straussiana à ideia de autoconstrução em favelas em várias ocasiões, sobretudo no texto "*B comme Bricolage*", publicado no número "*L'espace anthropologique*" do periódico *Les Cahiers de la recherche architectural et urbaine,* 20/21, março 2007, mas, antes desse artigo, nos livros *Esthétique des favelas* (2002) e *Estética da ginga* (2001). Retomaremos aqui essa primeira aproximação, de 2001.

[16] A ideia de improvisações urbanas foi usada em um texto anterior, "*Urban Improvisations: The Profanatory Tactics of Spectacularized Spaces*"

– publicado na revista "*Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*" (Vol 7, No 1, 2011), – a partir das noções de tática desviatória de Michel de Certeau, de profanações de Giogio Agamben e de jogos urbanos dos situacionistas (liderados por Guy Debord), para pensar os usos improvisados (ou desviantes) e as diferentes apropriações dos espaços públicos feitas pelos praticantes ordinários das cidades. Uma atualização desse texto está no prelo – "*Urbans improvisations: bricolage and ad hoc urbanism*" –, e será publicado no livro *Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*. Enquanto em diferentes campos das artes – música, dança, artes cênicas ou ainda artes visuais ou plásticas – a ideia de improvisação já vem sendo usada como tensionadora da ideia de composição e, também, das ideias de autoria única ou da obra como um produto, o que proporcionou a criação de outras práticas, processos e procedimentos compositivos mais complexos, no campo do urbanismo, a ideia de improvisação ainda é tida como o oposto, a ausência ou o equívoco mesmo de qualquer tipo de planejamento. O intuito deste texto é, a exemplo da revalorização contemporânea da ideia de improvisação pelos campos artísticos, buscar compreender melhor esta ideia e a prática da improvisação para problematizar justamente esta suposta oposição binária entre improvisação e planejamento (e projeto urbano), propondo considerar a improvisação como um princípio intrínseco às práticas, processos e procedimentos urbanísticos, sobretudo aqueles mais participativos, "informais" e ligados à autoconstrução popular, para, assim, conferir ainda mais complexidade à teoria mas também à prática urbanística.

[17] Haroldo de Campos publica em 1955 o artigo "A obra de arte aberta" e Umberto Eco, crítico do que ele chamava de "ortodoxia" estruturalista de Lévi-Strauss, publica seu clássico "Obra aberta" em 1962, mesmo ano da publicação de "O pensamento selvagem" por Lévi-Strauss. Haroldo de Campos, mais próximo de Lévi-Strauss pela cumplicidade de ambos com o linguista Roman Jakobson, publicou vários outros textos que podemos relacionar à questão da bricolagem, como em *A arte do horizonte do provável* ("Poética do aleatório"; "Poética do precário"; "Poética da breviedade", etc), publicado em 1969.

[18] Jencks ficou conhecido mundialmente por suas críticas à arquitetura e urbanismo modernos e sua defesa do "pós-modernismo" arquitetônico em livros "best-seller" como: *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), *Post-Modern Classicism* (1980) ou *What is Post-modernism?* (1986). Esse livro anterior, dedicado à improvisação e publicado com Silver, circulou bem menos e, apesar de poder ser considerado hoje um clássico sobre o tema, só teve uma nova edição em 2013, devidamente expandida e atualizada, com um novo prefácio de Jencks publicado poucos anos antes de sua morte.

[19] O livro tomava Roma como exemplo de pluralidade e colagem urbana, como bem explica Leandro Cruz: "(...) o interesse dos autores pela configuração urbana de Roma, embora já estivesse evidente nas suas primeiras versões, ganhou mais relevo após a participação de Rowe e sua equipe no concurso e na exposição *Roma Interrotta,* realizados entre 1977-78, que consistia na elaboração de novas propostas para a cidade de Roma a partir do Plano

de Giambattista Nolli (1748), conhecido por sua representação dos cheios e vazios na forma urbana – ora destacando, ora desconhecendo as fronteiras entre os espaços públicos e privados. Logo na 'Introdução' do livro são enunciadas algumas de suas ideias-chave. Os autores começam elaborando uma espécie de obituário da cidade moderna, em seguida criticam o distanciamento entre a promessa redentora da arquitetura moderna e seu alcance limitado" (verbete do site *Cronologia do Pensamento Urbanístico*).

20 "A utopia como metáfora e a Cidade-colagem como prescrição: esses opostos, envolvendo tanto as garantias do direito como da liberdade (...) A desintegração da arquitetura moderna parece exigir tal estratégia, *um pluralismo esclarecido* parece se convidar, e é possível que até mesmo o senso comum aconteça (Rowe; Koetter, 1978, seleção e tradução Leandro Cruz, grifo nosso).

21 "Colagem e a consciência do arquiteto, colagem como técnica e colagem como forma de pensar: Lévi-Strauss nos falou que a 'intermitente moda das colagens, originária de quando o artesanato estava morrendo, seria a própria transposição da 'bricolagem' em contemplação' e, se o arquiteto do século XX tem sido o oposto de pensar a si mesmo como um 'bricoleur', seria preciso, nesse contexto, colocar sua frigidez diante da maior descoberta do século XX. Colagem foi vista como uma falta de sinceridade, como uma corrupção de princípios morais, uma adulteração. (…) como a colagem é um método cuja virtude decorre de sua ironia, por parecer ser uma técnica de usar coisas e, ao mesmo tempo, não acreditar nelas, também é uma estratégia que pode permitir lidar com a

utopia como imagem, lidar com ela em fragmentos, sem termos que aceitá-lo *in toto*, o que nos sugere que a colagem poderia ainda ser uma estratégia que, mesmo apoiando a ilusão utópica de imutabilidade e finalidade, pode alimentar uma realidade da mudança, movimento, ação e história" (Rowe, Koetter, 1983 [1978], p. 139 e 149, tradução nossa e de Leandro Cruz).

[22] Como já vimos no *Intermezzo* (v. 1), em Walter Benjamin (2009 [anos 1930], p.502): "Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os".

[23] A palestra termina com uma homenagem aos "selvagens": "Permiti, portanto, meus caros colegas, que após ter prestado homenagem aos mestres da antropologia social no início de nossa aula, minhas últimas palavras sejam para estes selvagens cuja tenacidade obscura nos oferece ainda meios de conferir aos fatos humanos suas verdadeiras dimensões: homens e mulheres que, neste exato momento, a milhares de quilômetros daqui, em alguma savana desgastada pelo fogo do mato ou em uma floresta inundada de chuva, retornam à aldeia para dividir uma refeição juntos e evocar seus deuses"(1960).

[24] Em entrevista a Eduardo Viveiros de Castro (Revista Mana, 1998), Lévi-Strauss tenta explicar a confusão: "Viveiros de Castro: A propósito, por que pensa o senhor que sua distinção entre 'história quente' e 'história fria' deu lugar a tanta incompreensão,

sobretudo nos países de língua inglesa? Lévi-Strauss: Porque ninguém se deu ao trabalho de refletir. Havia uma velha distinção, povos com história e povos sem história então eles dizem que a minha distinção é idêntica a essa... Viveiros de Castro: Tal mal-entendido não se deveria à assimilação de sua distinção a ideias de que a antropologia anglo-saxã queria se livrar: Malinowaky, Radcliffe-Brown, a ênfase na sincronia, etc.? Lévi-Strauss: Mas foram eles que congelaram essas ideias, não eu! Viveiros de Castro: Agora essas sociedades 'frias' parecem estar esquentando, não é mesmo? Lévi-Strauss: Sim, é justamente o que digo em meu artigo: elas estão esquentando, ao passo que as nossas esfriam. Na França isso é muito claro: o interesse pelo patrimônio, os esforços para se reencontrarem as raízes..." (p. 119).

[25] Agamben, como já apontamos no v. 1, buscou essa diferenciação lévi-straussiana sobretudo para caracterizar melhor a "intuição antropológica" de Aby Warburg: "ele tinha compreendido, com uma surpreendente intuição antropológica, que a questão da 'transmissão e da sobrevivência' é o problema central de uma sociedade 'quente' como a ocidental, obcecada pela história a ponto de querer fazer dela o próprio motor do desenvolvimento" (2015 [1975], p.117). Ainda segundo Agamben, Warburg teria pensado, vinte anos antes de Lévi-Strauss, e de forma bem semelhante à do antropólogo, sobre esse nó central da relação entre história e antropologia, que ajudaria o homem ocidental, sobretudo o europeu, a se libertar de seu etnocentrismo. Como escreveu Agamben: "a partir de uma abordagem unitária da cultura que superasse a

oposição entre *história* como estudo das "expressões conscientes" e *antropologia* como estudo das "condições inconscientes" (2015 [1975], p. 127).

[26] Segundo Lévi-Strauss: "O engano de Comte, e da maioria de seus sucessores, foi acreditar que o homem tenha podido, com alguma verossimilhança, povoar a natureza de vontades comparáveis à sua, sem emprestar a seus desejos certos atributos dessa natureza, na qual ele se reconhecia; pois, se ele houvesse começado unicamente pelo sentimento de sua impotência, este nunca lhe teria fornecido um princípio de explicação" (1976 [1962], p.254).

[27] Talvez o texto onde a crítica ao progresso feita por Lévi-Strauss esteja mais evidente seja "Raça e História" parte do livro *Raça e Ciência,* encomendado pela Unesco, publicado em 1952 (edição brasileira de 1970). Antes da crítica ao progresso, Lévi-Strauss faz uma contundente crítica ao etnocentrismo: "Assim, a Antiguidade confundia tudo o que não participava da cultura grega (e depois greco-romana) sob o mesmo nome de bárbaro; a civilização ocidental em seguida utilizou o termo selvagem no mesmo sentido. (...) Nos dois casos, recusa-se a admitir o próprio fato da diversidade cultural; prefere-se lançar fora da cultura, na natureza, tudo o que não se harmoniza com a norma sob a qual se vive. (...) Ao negar a humanidade aos que aparecem como os mais 'selvagens' ou 'bárbaros' de seus representantes, apenas lhes tomamos uma de suas atitudes típicas. O bárbaro é, em primeiro lugar, o homem que acredita em barbárie" (1970, p. 237). Sua crítica ao progresso

se deu sobretudo a favor de coexistência de culturas e contra a ideia de etapas em um sentido único, linear: "Tudo o que é verdadeiro no caso das culturas o é também no plano das raças, sem que se possa estabelecer (em razão das ordens diferentes de grandeza) qualquer correlação entre os processos: na Europa, o homem de Neanderthal não precedeu as mais antigas formas do *Homo Sapiens*; estas foram suas contemporâneas, talvez mesmo suas antepassadas. E não está excluído que os tipos mais variáveis de hominídeos tenham coexistido no tempo, senão no espaço: 'pigmeus' da África do Sul, 'gigantes' da China e da Indonésia etc. Ainda uma vez, tudo isso não visa a negar a realidade de um progresso da humanidade, mas nos convida a concebê-lo com mais prudência. O desenvolvimento de conhecimentos pré-históricos e arqueológicos tende a *desdobrar no espaço* formas de civilização que estávamos levados a imaginar como escalonadas no tempo. Isso tem duas significações: primeiro, o 'progresso' (se esse termo ainda convém para designar uma realidade muito diferente daquela a que de início fora aplicado) não é nem necessário, nem contínuo; ele se realiza por saltos, por pulos, ou como diriam os biólogos, por mutações. Esses saltos e esses pulos não consistem em ir sempre mais longe na mesma direção; são seguidos de mudanças de orientação, um pouco à maneira do cavalo no xadrez que dispõe de vários caminhos, porém nunca no mesmo sentido. A humanidade em progresso não se parece com um personagem que sobe uma escada, acrescentando em cada um de seus movimentos um degrau novo a todos aqueles que conquistou; lembra antes o jogador cuja

sorte está repartida entre vários dados e que, cada vez que os joga, vê-os espalharem-se sobre o tapete, produzindo tantos números diferentes” (p. 245). A ideia não-teleológica de progresso cultural (“coalizão entre as culturas”), se é que esse termo ainda serviria como se pergunta o próprio autor, seria para Lévi-Strauss como o lance de dados de Mallarmé. A crítica ao progresso técnico é ainda mais clara: “Notemos de passagem que o reconhecimento do fato de que o progresso técnico teve, como correlativo histórico, o desenvolvimento da exploração do homem pelo homem” (p. 267). Uma noção linear do caminho da humanidade como progresso não seria mais possível, sobretudo após a grande guerra.

28 Pierre Clastres, brilhante estudante de Lévi-Strauss, vai além da ideia de sociedades “sem progresso” ou “sem estado”, pautadas pela ausência, para propor uma ideia mais altiva, de que as sociedades selvagens seriam “sociedades contra o estado” (em seu clássico *La société contre l'État*, de 1974).

29 Em artigo para a revista *Les Temps modernes 596* (1997), para rebater as críticas de Christian Delacampagne e Bernard Traimond, Lévi-Strauss volta a se explicar sobre as sociedades frias e quentes: “Imputar a mim a mesma concepção errônea implica um equívoco sobre o sentido e o alcance da distinção entre ‘sociedades frias’ e ‘sociedades quentes’. Ela não postula, entre as sociedades, uma diferença de natureza, não as coloca em categorias separadas, mas se refere às atividades subjetivas que as sociedades adotam diante da história, às maneiras variáveis com que elas a concebem. Algumas

acalentam o sonho de permanecer tais como imaginam ter sido criadas na origem dos tempos. É claro que elas se enganam: essas sociedades não escapam mais da história do que aquelas – como a nossa – a quem não repugna se saber históricas, encontrando na ideia que tem da história o motor de seu desenvolvimento. Nenhuma sociedade pode, portanto, ser dita absolutamente 'fria' ou 'quente'. São noções teóricas, e as sociedades concretas deslocam-se no correr do tempo, em um sentido ou em outro, sobre um eixo cujos polos nenhuma jamais ocupará (tradução revista *Mana* 4, 1998).

30 "*Il arrive que des sociétés froides se réchauffent quan l'histoire les happe et les entraîne. C'est ce que qui se passe actuellement dans les deux Amériques où populations indiennes se rebellent contre le destin qui leur fut imposé par les colonisateurs, prennent conscience de leur intérêts communs, se regroupent pour les défendre et, nos sans succès parfois, revendiquent les terres et les libertés perdues. Mouvement inverse de celui qui a inspire à des sociétés, jadis ou naguère, chaudes, l'envie de geler un devenir qui ne leur annonce rien de bon. Peut-être faut-il comprendre de cette façon les signes perceptibles d'un refroidisement qui paraît nous toucher en cette fin de siècle? À nos sociétés responsables ou victimes de tragédies horribles, effrayées par les effets de l'explosion démographique, le chômage, les guerres et d'autres fléaux, un attachement renaissant au patrimoine, le contact qu'elles s'efforcent de reprendre avec leurs racines (ou on voit d'innombrables exemples) donneraient l'illusion, comme à d'autres civilisations menacées, qu'elles peuvent – il va sans dire, de façon symbolique – contrarier le cours de l'histoire et suspendre le temps*" (Lévi-Strauss, 1993, p. 10).

[31] O debate – nem sempre sem resistências e com alguns mal-entendidos, com os historiadores dos *Annales* – foi bem longo. Em 1949 a *Revue de Métaphysique et de Morale* publicou no mesmo número, consagrado aos "Problemas da História", o texto "*Histoire et Ethnologie*" (republicado como introdução do livro *Anthropologie structurale,* de 1958) de Lévi-Strauss e "*Vers un autre histoire*" de Lucien Febvre. Em 1960, a própria revista dos *Annales* publicou um fragmento da aula inaugural de Lévi-Strauss no *Collège de France*, com o título "*L'anthropologie sociale devant l'histoire*". Em 1964, ainda na revista dos *Annales*, Roland Barthes organizou um dossiê: "*Les sciences humaines et l'oeuvre de Lévi-Strauss*". Em 1971 foi publicado, na revista dos *Annales,* um número especial "*Histoire et Structure*" onde Lévi-Strauss publicou "*Le temps du mythe*" e, em 1983, sua última contribuição para a revista, com o mesmo título daquele texto inicial sobre a história publicado em 1949: "*Histoire et Ethnologie*". Sobre este debate ver o artigo de Hartog: "*Le regard éloigné: Lévi-Strauss et l'histoire*" in Harder, Y-J. (org). "Claude Lévi-Strauss", número especial do *Les cahiers de l'Herne*, 92, 2004.

[32] "Em 1960, Lévi-Strauss lançara a distinção, que logo ficou famosa, calorosamente disputada e até hoje mal compreendida, entre sociedades 'frias' e sociedades 'quentes'. As primeiras, observava ele, estão próximas do 'zero da temperatura histórica' e parecem inspiradas pela 'preocupação predominante de persistir no seu estado', enquanto as segundas têm uma temperatura mais alta, ou exatamente, 'vivenciam as variações entre as temperaturas internas do sistema' de onde extraem 'devir e energia'. São sociedades

que ‘interiorizam, por assim dizer, a história, para dela fazer o motor de seu desenvolvimento’: as sociedades europeias, em primeiro lugar (...) Todas as sociedades, acrescentava, são históricas da mesma maneira, mas algumas o admitem abertamente, ao passo que outras se opõem a isso e preferem ignorá-lo. *Se podemos, então, de forma justa, dispor as sociedades em uma escala ideal em função não do grau de historicidade, semelhante para todas, mas do modo como elas o experimentam, importa assinalar e analisar os casos-limite: em que condições e sob que formas o pensamento coletivo e os indivíduos abrem-se à história? Quando e de que modo, em vez de considerá-la como uma desordem e uma ameaça, veem nela um instrumento para agir sobre o presente e transformá-lo?* Embora, retomando os próprios termos de Lévi-Strauss, o grau de historicidade seja o mesmo, já ‘a imagem subjetiva que elas têm de si mesmas’ e ‘a maneira como sentem’ essa historicidade variam. A consciência que têm e o uso que dela fazem não são idênticos. Ou, em outras palavras, de uma sociedade a outra, os vários modos de historicidade diferem, isto é, as maneiras de viver e de pensar essa historicidade e de servir-se dela, os modos de articular passado, presente e futuro: seus regimes de historicidade” (Hartog, 2013 [2003], p. 45, grifo nosso).

33 “Os escritos sobre a história de Lévi-Strauss foram e são uma provocação à reflexão para os historiadores (e, evidentemente, para os antropólogos, sobre os quais não falo aqui). Ocorreu que (irredutível contingência?) ele propôs os termos do debate e delimitou, por um tempo, o espaço da reflexão. (...) Nessa grande ‘tentativa intelectual’, eu percebi, entendi cada vez mais nitidamente, a exemplo

do retorno de uma frase musical, essa atenção dada ao tempo, isto é, aos diversos modos de temporalidades, àquilo que eu terminei por nomear regimes de historicidade." (Hartog, 2006 [2004], p. 21)

[34] Em entrevista a Marc Kirsch para o número especial da *Lettre du Collège de France* em comemoração do centésimo aniversário de Lévi-Strauss, Eduardo Viveiros de Castro, ao ser perguntado sobre essa relação entre antropologia e filosofia, diz: "Tim Ingold, um antropólogo inglês, tem uma bela definição: *Anthropology is philosophy with people in.* A antropologia é filosofia que não deixa as pessoas de fora, que aborda os problemas tais como se colocam na realidade dos que os colocam e os vivem. A fórmula se aplica bem a Lévi-Strauss. Ele teve o mérito de não cortar o vínculo entre antropologia e filosofia – embora dissesse o contrário. Ele tomou suas distâncias em relação à filosofia, mas faz constantemente filosofia por intermédio da sua antropologia. Ele utiliza a antropologia como uma máquina de guerra contra a filosofia, o que é, afinal de contas, um projeto filosófico. Nele, o retorno às coisas mesmas não passa pela fenomenologia, mas pela etnologia. É preciso ir longe para voltar às coisas mesmas" (2009 [2008], p. 202).

[35] Na entrevista a Didier Eribon, ao comentar sua polêmica com Sartre, Lévi-Strauss disse: "De minha parte, nada me interessa mais do que a história. E há muito, muito tempo! O artigo de que você fala [História e Etnologia] foi escrito em 1948. Não me lembro mais se me foi encomendado pela *Revue de Métaphysique et de Morale*, ou se o redigi espontaneamente. Em todo caso, originava-se de uma

reflexão suscitada pela leitura dos trabalhos de Lucien Febvre, que estava iniciando" (Lévi-Strauss, Éribon, 2005 [1988], p. 171).

36 Ao menos desde a comemoração do centenário de Lévi-Strauss (quando ele ainda estava vivo), uma nova geração de intelectuais (filósofos, historiadores, antropólogos, etc.) vêm se debruçando sobre sua obra buscando novas e instigantes leituras, talvez o melhor exemplo dessa atualização (que coloca o antropólogo dentre os grandes nomes da literatura mundial) seja a publicação de um volume de sua obra na prestigiosa *Bibliotèque de la Pléiade,* organizada por Vincent Debaene, Frédéric Keck, Marie Mauzé e Martin Rueff, publicada em 2008. A seleção, feita pelo próprio Lévi-Strauss a convite de Antoine Gallimard (em 2004), reúne sete livros: *Tristes tropiques* (1955); *Le Totémisme aujourd'hui* (1962); *La pensée sauvage* (1962); as três pequenas mitológicas – *La voie de masques* (1975), *La potière jalouse* (1985), *Histoire de Lynx* (1991) –; *Regarder, écouter, lire* (1993). É interessante notar que os textos mais "técnicos" ou "estruturalistas" não fazem parte da seleção, que o livro sobre o pensamento selvagem está entre os selecionados, tendo sido atualizado pelo autor a partir de uma releitura que este fez de Auguste Comte. Como se sabe, o "estruturalismo", a partir de Jakobson (Lévi-Strauss o conheceu em Nova Iorque), buscava se opor ao "positivismo" de Comte. Frédéric Keck no último capítulo do livro *Claude Lévi-Strauss, une introduction,* publicado em 2005, faz uma reunião interessante de diferentes "usos" de Lévi-Strauss em três campos: crítica literária, filosofia e antropologia (mas o próprio autor ressaltou ainda outros "usos" possíveis em linguística, psicanálise ou matemática).

[37] François Dosse chama Lévi-Strauss de “pai” dos estruturalistas em sua “História do estruturalismo” – dividida em dois volumes, “O campo do signo 1945-1966” e “O canto do cisne, de 1967 a nossos dias” – quando detalha o “banquete estruturalista: o dos quatro mosqueteiros que desta vez eram cinco: Michel Foucault, Louis Althusser, Roland Barthes, Jacques Lacan e o pai de todos eles – Claude Lévi-Strauss”. (2018 [1991], v. 1, p. 27). O segundo capítulo tem como título: “O nascimento de um héroi: Claude Lévi-Strauss”. Seu livro de 1949 “Estruturas elementares do parentesco” (*Les structures élémentaires de la parenté*, publicação de sua tese de doutorado defendida em 1948) é considerado “a certidão de nascimento do estruturalismo” segundo Patrice Maniglier (2009, p. 9), que tentou explicar o “mal-entendido que acompanhou a expansão do método estrutural”: “Acreditava-se que o estruturalismo reduzia a humanidade a um vasto quadro combinatório, enquanto se tratava na verdade de tomar consciência dos problemas que decorrem da simples delimitação desses fatos bem particulares que são os fatos culturais. Mas é possível também que essa confusão tenha sido necessária para que alguns, inquietos com a história no mínimo curiosa desse movimento que entrou em colapso pouco tempo após o seu triunfo, redescubram o problema fundamental que ele quis colocar e demonstrem sua vibrante atualidade” (p.14).

[38] Como em palestra no IEB/USP ou em sua conferência no Museo Nacional de Antropologia do México no “Colóquio Lévi-Strauss: um siglo de refléxion”, ambas ocasiões comemorativas do centésimo aniversário de Claude Lévi-Strauss (2008).

[39] Seria também interessante lembrar que Deleuze é profundamente bergsoniano e que no último capítulo de *Totemismo hoje,* "O totemismo visto de dentro", Lévi-Strauss chegou a considerar a filosofia de Henri Bergson (autor de "matéria e memória" e, como já vimos no v. 1, próximo de Geddes), como um tipo de pensamento selvagem.

[40] Ao comentar as *Mitológicas* de Lévi-Strauss, Viveiros de Castro diz: "As relações que constituem as narrativas ameríndias, mais que formando totalidades combinatórias em distribuição discreta, em variação concomitante e tensão representacional com os *realia* socioetnográficos, instanciam a um ponto que se poderia dizer de verdadeira exemplaridade os princípios de 'conexão e heterogeneidade', 'multiplicidade', 'ruptura assignificante' e 'cartografia' que Deleuze e Guattari irão contrapor aos modelos estruturais em nome do célebre conceito de 'rizoma'- *rizoma*, o conceito mesmo da antiestrutura, o emblema do pós-estruturalismo" (Conferência "Lévi-Strauss fundador do pós-estruturalismo", 19/11/2008).

[41] "Todo aquele que se dispuser a fazer a travessia completa das *Mitológicas* constatará que a mitologia ameríndia cartografada pela série não pertence à família das estruturas arborescentes, mas à das redes rizomáticas: ela é uma gigantesca teia sem centro nem origem, um mega-agenciamento coletivo e imemorial de enunciação disposto em um 'hiper-espaço' (Lévi-Strauss) incessantemente atravessado por 'fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais' (Deleuze e Guattari); uma teia ou rizoma percorrido por diversas linhas de estruturação, mas que é, em sua multiplicidade

interminável e sua radical contingência histórica, irredutível a uma lei unificadora e irrepresentável por uma metaestrutura" (Conferência "Lévi-Strauss fundador do pós-estruturalismo", 19/11/2008).

[42] O poema foi traduzido (ou melhor, transcriado) em português por Haroldo de Campos em *Mallarmé* (1972): "Traduzir o *Coup de Dés* de Mallarmé é, antes de tudo, uma "operação de leitura", no sentido mallarmeano da expressão: dobragem, dobra, duplo, duplicação, dação em dois, doação-dados (*texte em deux*) (...) Como um prático de portos, em manobras de abordagem, o tradutor se deixa ir por entre sirtes, pontas dissimuladas de recifes, diferindo o seu naufrágio e deferindo ao texto, assim dobrado, o seu êxito e/ou fracasso: *mémorable crise*" (p.120).

[43] "O truque que rege esse mundo de coisas – é mais honesto falar em truque do que em método – consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político. (...) No centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda o seu rosto surrealista (ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros). E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade. Nenhum quadro de De Chirico ou de Max Ernst pode comparar-se aos fortes traços de suas fortalezas internas, que precisam primeiro ser conquistadas e ocupadas, antes que possamos controlar seu destino e, em seu destino, no destino de suas massas, o nosso próprio destino" (Benjamin, 1985 [1929], p. 26).

[44] Sobre a questão, ver a nota anterior do texto mais importante sobre os surrealistas de Walter Benjamin: "O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia" (1987, [1928]). Já discutimos as deambulações surrealistas pelas cidades modernas no livro *Elogio aos errantes* (2012).

[45] Como nas biografias mais recentes: *Claude Lévi-Strauss. O poeta no laboratório* de Patrick Wilcken (2010) e *Lévi-Strauss* de Emmanuelle Loyer (2015).

[46] O navio com os fugitivos do nazi-fascismo europeu, a caminho do exílio nos EUA, foi detido na Martinica e vários integrantes foram retidos, entre eles: Claude Lévi-Strauss, André Breton, Jacqueline Lamba (esposa de Breton, além a filha do casal), André Masson (pintor, também surrealista), além de outros artistas e pensadores (judeus ou comunistas). Foi nessa passagem compulsória pela Martinica que Breton conheceu o poeta surrealista local, Aimé Césaire (criador do termo/noção *Négritude* em 1932, base do movimento literário e cultural de mesmo nome, 1935) e o grupo (e revista de vanguarda) que ele animava na época: *Tropiques.* Breton se tornou, a partir desse momento, um amigo e grande divulgador do trabalho do autor de *Cahier d'un retour au pays natal* (1939).

[47] Essa busca errante foi magistralmente realizada e narrada a partir de deambulações também por Paris, nos anos 1920, por Louis Aragon em seu livro *Le paysan de Paris* (*O camponês de Paris*, de 1926), e pelo próprio André Breton no já citado *Nadja* (de 1928). Outros livros também poderiam ser usados como exemplo desse tipo de

"etnografia urbana surreal" como: *Les dernières nuits de Paris,* de Philippe Soupault (*As últimas noites de Paris*, de 1928) e *Einbahnstraße,* de Walter Benjamin (*Rua de mão única*, de 1928). Já desenvolvemos essa questão no capítulo "Deambulações" do livro *Elogio aos errantes* (2012).

48 "*Depois da guerra, sua ligação com o grupo dos surrealistas continuou?* Com Ernst, Breton e Waldberg, sim. Com os outros perdi contato. André Breton reinstalou-se na França antes de mim, já que em 1945 me mandaram de novo para Nova York, como conselheiro cultural. Só nos reencontramos três anos depois. Íamos ritualmente ao Mercado das Pulgas todos os sábados, com seu grupinho de fiéis. Ser admitido no séquito de Breton, naquela oportunidade, representava uma grande honra. (...) Eu admirava Breton, rendia homenagem ao seu olho infalível quando percorríamos os bricabraques: ele nunca errava quanto a um objeto, nunca hesitava em seu julgamento" (Lévi-Strauss, Eribon, 2005 [1988], p. 55).

49 Lévi-Strauss recorre à imagem do caleidoscópio, sobretudo para explicar sua forma de "montar" os mitos, em várias entrevistas como naquela à Didier Eribon: "Quase como num caleidoscópio que contém um número infinito de fragmentos translúcidos: teoricamente, nada impede que depois de um certo número de sacudidas dadas não apareça no aparelho a mesma configuração." Ou na entrevista a Raymond Bellour, republicada na edição da *Pléiade*: "*Si vous prenez um kaléidoscope et que vous le tournez longtemps, vous aurez le sentiment que des arrangements se font et se défont*". Ainda para

explicar sua forma de reagrupar (montar) os mitos indígenas, Lévi-Strauss também costumava recorrer aos surrealistas: “*Il me semble qu’il a eu une transformation totale de l’ethnologie. Je pense qu’elle est due en grande partie au surréalisme. Cela dit, je n’essaie pas d’écrire en littérateur, plutôt de mettre cet empilage instable de mythes en equilibre*” (2008 [1967], p. 1658).

[50] "Nunca houve uma época que não se sentisse ‘moderna’ no sentido excêntrico, e que não tivesse o sentimento de se encontrar à beira de um abismo. A consciência desesperadamente lúcida de estar em meio a uma crise decisiva é crônica na história da humanidade. Cada época se sente irremediavelmente nova. O ‘moderno’, porém, é tão variado como os diferentes aspectos de um mesmo *caleidoscópio.*» (Benjamin, 2009, p. 587, grifo nosso) Trabalhamos com essa ideia do caleidoscópio (com Washington Drummond) no capítulo “Caleidoscópio: processo pesquisa” no tomo 1 de “Experiência Apreensão Urbanismo” da coleção “Experiências metodológicas para compreensão da cidade contemporânea” (2015).

[51] Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social da USP, orientada por Sara Albieri em 2012. Não podemos deixar de lembrar a ideia (ou imagem de pensamento) benjaminiana de constelação, não citada pela autora da tese: «Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo em que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação» (Walter Benjamin,2009 [anos 1930], p. 504). Uma outra ideia interessante de constelação, também como diferença,

vem de Ailton Krenak que, ao comparar os povos indígenas aos "brancos" escreve: "Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações" (2019, p.33).

52 Lévi-Strauss nessas mesmas páginas, do início do capítulo *A lógica das classificações totêmicas,* relacionou bricolagem e caleidoscópio. "Quem diz lógica, diz, entretanto, relações necessárias; mas como tais relações se estabeleceriam entre termos que nada destina a preencherem essa função? (...) Mas em primeiro lugar, as sobras e pedaços, só oferecem este caráter aos olhos da história que os produziu, e não sob o ponto de vista da lógica a que eles servem. É só em relação ao conteúdo que podem ser chamados heteróclitos; pois, pelo que se refere à forma, existe entre eles uma analogia, que o exemplo da *bricolagem* permitiu definir: essa analogia consiste na incorporação, à sua própria forma, de certa dose de conteúdo, que é aproximadamente igual para todos" (Lévi-Strauss, 1976 [1962], p. 56).

53 Lévi-Strauss chega a considerar os próprios povos ameríndios como restos: "os ameríndios são restos, são fragmentos de sociedades que viveram vários séculos de drama e destruição" (1998, p. 122). Como se sabe, houve uma série de genocídios, verdadeiros etnocídios, dos povos autóctones do continente americano. O "monstruoso genocídio" dessas sociedades ameríndias pré-colombianas se estende desde a invasão europeia – quando a grande maioria dessa população foi dizimada pelos colonizadores ou pelas epidemias trazidas por eles – até hoje, com violentos ataques

sistemáticos (garimpeiros, madeireiros, pecuaristas, etc). Como explica Ailton Krenak: “Em 2018, quando estávamos na imininência de ser assaltados por um situação nova no Brasil, me perguntaram: ‘Como os índios vão fazer diante disso tudo?’ Eu falei: ‘Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como vão fazer para escapar dessa’. A gente resistiu expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais. Ainda existem aproximadamente 250 etnias que querem ser diferentes umas das outras no Brasil, que falam mais de 150 línguas ou dialetos” (2019, p. 31).

[54] Lévi-Strauss, entrevistado por Viveiros de Castro, define assim o campo disciplinar: “É preciso afinal dizer que a antropologia é uma disciplina que nasceu no século XIX; ela é obra de uma civilização, a nossa, que possuía uma superioridade técnica esmagadora sobre as outras, e que, ciente de que ia dominá-las e transformá-las completamente, disse a si mesma: é urgente que se registre tudo o que pode ser registrado, antes que isso aconteça. É isso a antropologia; ela não é outra coisa: ela é obra de uma sociedade sobre outras sociedades” (1998, p. 120).

[55] “Devemos reconhecer Burckhardt e Nietzsche como receptores de ondas mnêmicas e compreender de que modo a consciência do mundo afeta cada um deles de maneira diferente. Devemos fazer que um esclareça o outro (...) Os dois são sismógrafos muito sensíveis cujas bases tremem quando eles recebem e transmitem as ondas [de choque, de memória]” (Warburg, 1927 apud Didi-Huberman 2013 [2002] p. 108).

DOCUMENTS

DOCTRINES
ARCHÉOLOGIE
BEAUX-ARTS
ETHNOGRAPHIE

1

Magazine illustré
paraissant dix fois par an

Dr CONTENAU, L'art sumérien : les conventions de la statuaire. — Paul PELLIOT, Quelques réflexions sur l'art " sibérien " et l'art chinois à propos de bronzes de la collection David-Weill. — Josef STRZYGOWSKI, " Recherches sur les arts plastiques " et " Histoire de l'art ". — Georges BATAILLE, Le cheval académique. — Carl EINSTEIN, Aphorismes méthodiques. — Carl EINSTEIN, Pablo Picasso : quelques tableaux de 1928. — Michel LEIRIS, Notes sur deux figures microcosmiques. — Georges LIMBOUR, Paul Klee. — Georges Henri RIVIERE, Le Musée d'ethnographie du Trocadéro. — Jean BABELON, L'Evangéliaire de Saint-Lupicin. — Hedwig FECHHEIMER, Exposition chinoise à Berlin. — André SCHAEFFNER, Igor Strawinsky.

PARIS, 39, rue La Boétie

Prix : 15 fr.

CHRONIQUE

DICTIONNAIRE

DOCUMENTS

ARCHÉOLOGIE
BEAUX-ARTS
ETHNOGRAPHIE
VARIÉTÉS

6

Magazine illustré
paraissant dix fois par an

Carl EINSTEIN. Tableaux récents de Georges Braque. — Georges BATAILLE. Le gros orteil. — Dr Henri MARTIN. L'art solutréen dans la vallée du Roc (Charente). — Dessins inédits d'Ingres. — Marcel GRIAULE. Totémisme abyssin. — Le trésor de Nagy-Szent-Miklosz. — Alejo CARPENTIER. La musique cubaine.
Chronique par Jean Babelon, Jacques Baron, Georges Bataille, A. Eichhorn, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris.
Photographies de Jacques-André Boiffard et Eli Lotar.

PARIS.

106, Bd Saint-Germain (VIe)

Documentos

Fig. 1 Página 344 da sexta edição da revista *Documents* do ano 1929
Fonte: Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou MNAM.

Fig. 2 Capa da primeira edição da revista *Documents* de 1929
Fonte: Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou MNAM.

Fig. 3 Página 333 da sexta edição da revista *Documents* do ano 1929
Fonte: Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou MNAM.

Fig. 4 Página 328 da sexta edição da revista *Documents* do ano 1929
Fonte: Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou MNAM.

Fig. 5 Capa da sexta edição da revista *Documents* do ano 1929
Fonte: Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou MNAM.

Fig. 6 Página 329 da sexta edição da revista *Documents* do ano 1929
Fonte: Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou MNAM.

Montagem: Dilton Lopes

COM O DESÍGNIO de tecer uma sismografia do *pensamento em estado selvagem* – ou uma estratigrafia capaz de captar as vibrações de uma *imagem de pensamento moderno em estado selvagem* –, buscaremos uma aproximação sensível das "palpitações do sismógrafo" (Hugo van Hofmannstahl) a partir dos tremores e choques de alguns "fantasmas" em estado selvagem (retomando nossa proposta de "fantasmas modernos", v. 1) e, em particular, daqueles ligados ao campo ampliado das artes pois, como vimos com Claude Lévi-Strauss, esse campo seria uma fonte de vibração potencial e de "reserva" do pensamento em estado selvagem. Começaremos assim, neste capítulo, por um exemplo dessa coimplicação indissociável entre o pensamento moderno crítico e o pensamento em estado selvagem, em trama realizada através do exercício prático de montagens impuras (bem próximas daquelas do *Atlas* montado por Aby Warburg no mesmo período, v. 1): a experiência da revista *Documents* (Documentos), com apenas 15 números publicados na França entre 1929 e 1930 (sete em 1929 e oito em 1930).

A *Documents* resultou de uma profícua e singular interlocução entre uma vanguarda artística e uma etnografia ainda

emergente, entre o movimento surrealista no campo das artes e os primeiros trabalhos de campo etnográficos da jovem antropologia francesa (ou etnologia, termo mais usado pelos franceses[1]), que se formou a partir da sociologia proposta por Durkheim e, sobretudo, nos cursos de seu sobrinho Marcel Mauss. Tratou-se de um raro momento de cooperação entre artistas apoiados por literatos eruditos e antropólogos (ou etnógrafos aprendizes) na efervescência cultural da capital francesa no entreguerras. A revista de vanguarda tinha como secretário geral o inclassificável[2] Georges Bataille (1897, Billon – 1962, Paris) que, na prática, foi seu editor-chefe, ou melhor, seu montador impuro (ou "informe", como veremos).

> No texto publicitário divulgado na ocasião de seu lançamento, alguns parágrafos parecem ter expressamente a marca de Bataille: "As obras de arte mais irritantes, ainda não classificadas, e certas produções heteróclitas, negligenciadas até aqui, serão objetos dos estudos tão rigorosos, tão científicos, quanto os dos arqueólogos (...) Procuraremos aqui, em geral, os fatos mais inquietantes, aqueles cujas consequências ainda não foram definidas. Nessas diversas investigações, o caráter por vezes absurdo de seus resultados ou métodos, longe de serem dissimulados, como acontece sempre ao se seguir as regras das boas maneiras, será deliberadamente sublinhado, tanto por raiva de sua banalidade quanto por humor" (Leiris, 1963, p. 689, tradução nossa).

Financiada por Georges Wildenstein – conhecido *marchand* de arte, cuja família era proprietária de galerias de arte em Paris, como a *Beaux-Arts*[3], e editor da prestigiosa revista de arte *Gazette des Beaux-Arts* –, a *Documents* foi idealizada por ex-alunos da também prestigiosa École de*s Chartes*, escola de formação superior em preservação de documentos, conservação do patrimônio e bibliotecas, fundada em 1821, que até hoje forma arquivistas paleógrafos que estudam antigos manuscritos, como os palimpsestos (v. 1). Os ex-alunos reencontram-se no Gabinete de Medalhas da Biblioteca Nacional da França (BnF): Georges Bataille, diplomado em paleografia e especialista em numismática na BnF; Pierre d'Espezel; e, com participação mais discreta, Jean Babelon; todos ex-chartianos e, naquele momento, numismatas da BnF.

Pierre d'Espezel já dirigia revistas eruditas como os *Cahiers de la Republique des Lettres* (com Alfred Métraux, também ex--chartista) – onde Bataille publicou, em 1928, seu artigo sobre "A América desaparecida", no número especial sobre arte pré-colombiana –, ou a *Aréthuse*, onde também foram publicados artigos de Bataille sobre numismática. Dennis Hollier (1991), na introdução[4] da reimpressão em fac-símile dos quinze números, reforçou bem essa herança tanto da numismática quanto da École de*s Chartes* na formação inicial da revista. Como Hollier escreveu, citando Babelon, que a numismática "é a ciência das 'moedas que só têm cotação nas especulações de eruditos'. Ela incluía também as medalhas,

moedas que nunca tiveram cotação". É interessante percebermos que, tanto as moedas quanto as medalhas estudadas pelos numismatas já estavam necessariamente fora de uso, serviam como documentos arqueológicos, ou seja, seu valor era efetivamente documental. Daí seu maior interesse para os surrealistas, que consideravam que esse valor documental dos objetos obsoletos ou "antiquados", como bem mostrou Walter Benjamin a partir de sua leitura de *Nadja* (1928) de André Breton, continha "energias revolucionárias" e "poderosas forças atmosféricas ocultas".

> É o que ocorre com Breton. Ele está mais perto das coisas de que Nadja está perto, que da própria Nadja. Quais são as coisas de que ela está perto? Para o surrealismo, nada pode ser mais revelador que a lista canônica desses objetos. Onde começar? Ele pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido **as energias revolucionárias que transparecem do "antiquado",** nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução. Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, das coisas

> escravizadas e escravizantes, transformam-se em niilismo revolucionário. Para não mencionar o *Passage de l'Opéra,* de Aragon, o casal Breton e Nadja conseguiu converter, se não em ação, pelo menos em experiência revolucionária, tudo o que sentimos em tristes viagens de trem (os trens começam a envelhecer), nas tardes desoladas nos bairros proletários das grandes cidades, no primeiro olhar através das janelas molhadas de chuva de uma nova residência. Os dois **fazem explodir as poderosas forças "atmosféricas" ocultas nessas coisas**. Imaginemos como seria organizada uma vida que se deixasse determinar, num momento decisivo, pela última e mais popular das canções de rua (Benjamin, 1985 [1929], p. 25, grifos nossos).

É importante notar que o próprio campo da antropologia na França começava a realizar nesse momento específico a prática etnográfica, com trabalho de campo e coleta *in loco,* como já era feito pelos arqueólogos. A emergência do campo da antropologia moderna parece estar diretamente relacionada a um sentimento de urgência, tendo em vista a própria destruição cultural em curso, tanto pela guerra mundial quanto pelos processos tanto de modernização das grandes cidades quanto, também, pelos processos de colonização ainda em curso naquele momento, sobretudo na África e Oceania[5].

Assim, a necessidade da etnografia nesse novo campo disciplinar funcionaria como um tipo de pré-arqueologia, ou de

arqueologia preventiva, feita por antecipação. Objetos tidos como documentos (fúnebres?) de culturas consideradas próximas de extinção, se tornariam assim, em breve, resquícios de povos (ou de mundos) já desaparecidos (ou em desaparecimento). A própria iminência do desaparecimento desses diferentes povos e culturas tão distintos, e de seus objetos e costumes dos mais variados, estaria na base da constituição e consolidação desse campo disciplinar naqueles anos de forte modernização – e, também, como já foi dito, de violenta colonização – entre as duas grandes guerras mundiais. A questão da preservação de documentos, especialidade da escola de *Chartes*, parecia se tornar então uma urgência imperativa: preservar documentos seria uma forma de tentar preservar culturas outras (de "outros", "não-ocidentais") em risco de extinção (na maior parte das vezes pelos próprios ocidentais).

O texto de Maurice Leenhardt sobre a *Danse Makishi* publicado no último número da revista *Documents* em 1930, com uma fotografia dos Mabunda reunidos para a dança, parecia, no momento mesmo de "morte" (extinção) da própria revista, tentar relembrar essa função dos documentos de salvaguardar "velhos gestos" em desaparecimento.

> Hoje a dança Makishi está morrendo. Mas ela foi estudada e descrita pelo missionário Ellenberger. Assim como seu colega Boiteaux, ele pode, em um dia de sorte, reunir seus figurantes

> que vemos na imagem acima. **Velhos gestos da África que desaparecem na grande crise de transformação do continente negro**. Os documentos reunidos hoje que evocam essas curiosas escolas de imitação constituirão, daqui a cento e cinquenta anos, as páginas mais impressionantes da história para novas gerações de negros que aí viverão (Leenhardt, 1991 [1930], v. 2, p. 494, tradução nossa, grifo nosso).

O próprio título da revista, *Documents* (Documentos), tinha um valor de programa para seus fundadores, e a ideia de documento deveria, a princípio, estar em conformidade com sua concepção mais "chartista": textos ou imagens a serem publicados em seus números seriam selecionados tão somente por seu valor documental e não por valores artísticos. Como bem explicou Hollier: "*Documents* terá por plataforma uma oposição ao ponto de vista estético. Esta oposição está implicada no próprio título. **Um documento é**, em sua definição mesma, **um objeto destituído de valor artístico**. Destituído ou despojado, conforme tenha ou jamais tenha tido valor artístico. Mas de duas coisas, uma: ou bem estamos lidando com documentos etnográficos, ou bem com obras de arte" (1991, p. VIII, grifo nosso).

Entretanto, para Bataille, assim como para os demais surrealistas (dissidentes) ligados à revista, o maior interesse da publicação estava precisamente em eliminar, na montagem das páginas, qualquer tipo de separação entre artístico

e etnográfico na disposição dos documentos, eliminar os estatutos de "alta" ou "baixa" cultura dos objetos, entre o dito primitivo e o "civilizado", "não-ocidental" e ocidental e, assim, valorizar objetos que os etnógrafos e críticos de arte mais tradicionais poderiam rejeitar como inautênticos. A revista produzia, criava, reunia, colecionava e, sobretudo, misturava ou "montava" documentos artísticos e documentos etnográficos, buscando dessa forma questionar tanto o esteticismo e formalismo do campo das artes quanto o evolucionismo hierarquizante etnográfico ainda corrente no campo da antropologia. Essa indeterminação proposta pela revista entre os diferentes campos do saber (que se tornavam cada vez mais separados com a especialização disciplinar crescente) e tipos de documentos distintos – uma das principais características das montagens impuras –, foi o maior motivo da grande tensão entre os fundadores da revista. O maior conflito, sobretudo entre surrealistas (dissidentes) e chartistas, que explica também a própria efemeridade da revista, foi entre as compreensões divergentes tanto da própria ideia de documento quanto de suas formas de exposição (na composição ou montagem dos números da revista). Como demonstra bem essa nota que d'Espezel escreveu a Bataille logo após a publicação do 1º número, ou ainda o depoimento de Leiris:

> O título que você escolheu para essa revista é justificado apenas pelo que ela nos fornece de "Documentos" sobre seu

estado de espírito. É muito, mas não é realmente o suficiente. É preciso verdadeiramente retornar ao espírito que nos inspirou o primeiro projeto dessa revista, quando falamos dela com o Sr. Wildenstein, você e eu (d'Espezel apud Hollier,1991, p.VIII, tradução nossa).

É suficiente folhear a coleção de *Documents* na ordem cronológica para constatar que após um começo um pouco mais prudente, o foco passou a ser colocado em artigos do programa que, no início, pareciam indicar somente o espírito aberto em que seria realizado um periódico que, essencialmente, não escaparia ao ordinário de que se esperava de uma revista de arte. Rapidamente, sob a impulsão de Bataille, **o irritante e o heteróclito ou, ainda, o inquietante, passaram a ser, mais do que objetos de estudo, os traços inerentes da própria publicação, estranha amálgama em cuja composição entravam vários elementos bem estranhos**, seja por sua vizinhança com certos textos que continuavam a refletir a ciência mais austera, seja pela reprodução de obras antigas ou modernas cujo valor eram indiscutíveis (Leiris, 1963, p. 689, tradução e grifos nossos).

Bataille claramente subverteu a proposta inicial da revista, bem mais erudita e tradicional, e a cada número exercitou, com cada vez mais radicalidade, montagens entre documentos heterogêneos – dispondo lado a lado textos e imagens de

ou sobre objetos artísticos ou etnográficos, sem qualquer distinção ou hierarquia –, buscando sempre o que Michel Leiris (1901, Paris - 1990, St Hilaire), na época um jovem surrealista, aprendiz de etnógrafo e colaborador dos mais aplicados da revista, chamou de “zona selvagem”, em contraposição à face mais erudita da proposta inicial da revista.

> Foi com *Documents* que, pela primeira vez, Bataille esteve na posição de líder de um grupo. Apesar de que ele estivesse longe de exercer um poder sem controle, esta revista agora parece ter sido feita a sua imagem: publicação Janus que virava uma de suas cabeças para as altas esferas da cultura (de que Bataille, querendo ou não, era um representante tanto por seu ofício quanto por sua formação) e a outra se voltava para uma **zona selvagem** onde aventura-se sem mapa geográfico nem passaporte de qualquer espécie (Leiris, 1963, p. 688, tradução e grifo nossos).

Não podemos nos furtar de aproximar essa ideia de “zona selvagem” de Leiris da própria ideia lévi-straussiana de *pensamento em estado selvagem*. A revista atuava nessa zona em estado selvagem. Tratava-se também de uma zona de indistinção, ou de insubordinação, entre pensamento moderno e selvagem, entre a chamada “alta cultura” – tanto da cultura erudita quanto da arte moderna, mais relacionada ao pensamento moderno – e aquela considerada a “baixa cultura”,

da arte dita primitiva ou das culturas populares, mais relacionadas ao pensamento selvagem. Tratar-se-ia de algo bem próximo daquilo que Warburg chamou de ciência da cultura (*Kulturwissenschaft*, v. 1), também radicalmente oposta a qualquer tipo de classificação ou objetividade positivistas. Poderíamos ir além nessa pista aberta por Leiris, ao aproximar a nomeação dessa indeterminação entre documentos como "zona selvagem", da forma de associá-los na revista, ao que Didi-Huberman chamou de "montagem figurativa", que seria praticada como desmontagens teóricas, para pensarmos um tipo de montagem em estado selvagem, necessariamente impura.

> É por isso que, em *Documents*, as imagens surgem com objetos encontrados ao acaso, dessemelhanças sem laços – aparentes – de continuidade; é por isso que, conforme o próprio dizer de Georges Bataille, 'as obras de arte mais irritantes' ali se põem lado a lado com 'os fatos mais inquietantes, aqueles cujas consequências ainda não estão definidas'; é por isso que o uso crítico das imagens, em *Documents,* tenta constantemente se manter à altura do que Bataille devia chamar, em 1933, de 'a insubordinação dos fatos materiais'. Mas essa insubordinação – esta será, ao menos, a minha hipótese – não se coloca sem uma construção, sem um autêntico trabalho sobre as formas: o que esbocei, há pouco, com a expressão *montagem figurativa.* (Didi-Huberman, 2015 [1995], p. 23)

Se olharmos de perto o comitê de redação da revista, publicado no primeiro número, e sua primeira lista de colaboradores, que aparece no segundo número[6], já podemos notar uma mistura entre diferentes campos de conhecimento. No comitê, além do financiador Wildenstein e dos já citados chartistas ligados a uma tradição erudita, Babelon e d'Espenzel, havia representantes de museus franceses de arte e de etnografia, entre eles Paul Rivet e Georges-Henri Rivière, responsáveis pelo "antiquado" (e por isso mesmo tão amado pelos surrealistas) *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (apelidado de forma afetuosa de "Troca") e, também, entre outros estudiosos, Carl Einstein (1885, Neuwied – 1940, Pau), crítico de arte, alemão autoexilado em Paris, que seria o responsável pela interlocução, não consolidada, com o círculo warburguiano (v. 1) em Hamburgo (Warburg morreu no mesmo ano de publicação da revista, 1929).

Na lista de colaboradores encontramos dois membros desse grupo warburguiano: Fritz Saxl e Erwin Panofsky, que não chegaram a publicar na revista *Documents*, além de arqueólogos e antropólogos já conhecidos, e que tiveram artigos publicados, como Erland Nordenskiöld[7] ou Alfred Métraux[8]. Há registros de correspondência entre Einstein e Saxl sobre a contribuição do Instituto Warburg com a revista, em que Einstein deixava claro seu interesse pelos "métodos" warburguianos. Em carta com papel timbrado da revista *Documents,* em 30 de janeiro 1929, Einstein escreveu

para Saxl, responsável pela Biblioteca da ciência da cultura Warburg (KBW, v. 1):

> Sigo com grande interesse o seu trabalho, assim como as publicações de seu Instituto. Seria bom se uma conexão pudesse ser estabelecida entre você, seu Instituto e a nossa revista. **São seus métodos de pesquisa que revelam em mim a impressão mais forte e adoraria fazer algum trabalho com eles**. (...) Por gentileza, informe se deseja trabalhar conosco, para logo sugerir os tópicos de que desejaria tratar. Pode ter certeza de que todo o trabalho será traduzido com muito cuidado. (grifo nosso).[9]

Outras cartas se sucederam e, em vários momentos, Einstein confirmou o interesse nos métodos de pesquisa do Instituto Warburg, chegando a dizer que a forma inovadora de colocar as questões nas análises do círculo warburguiano era o que mais lhe interessava – e o que interessaria também ao grupo da revista *Documents* – por seus métodos serem os mais "frutíferos" ao se distanciarem dos métodos de pesquisa mais tradicionais e banais. Em resposta, Saxl explicitou o interesse da KBW em verificar a pertinência de seus métodos e reforçar suas conexões e interlocuções com outros grupos estrangeiros. Saxl chegou a enviar o texto de uma conferência que havia feito sobre a questão do "macrocosmo e microcosmo", que não foi publicada, talvez por sua extensão,

bem mais longa do que os artigos da revista. Não se conhece (ao menos nos arquivos consultados) a resposta de Einstein, nem mesmo se ele chegou a receber o texto enviado.

No primeiro número da revista, Leiris publicou um artigo com o título "*Notes sur deux figures microcosmiques des XIV et XV siècles*", que comentava o livro de Saxl de 1927 (*Veizeichnis astrologischer und mythologischer illustrieter handschriften)*. Com a morte de Warburg, nesse mesmo ano, as trocas entre os grupos parecem ter se interrompido. O interesse de Einstein pelos "métodos" warburguianos poderia ser traduzido por seu fascínio por sua forma singular de pensar e de produzir conhecimento por montagens (v. 1). Einstein, grande estudioso da arte africana – que, como Walter Benjamin, se suicidou em 1940 na fronteira da França com a Espanha, para não ser morto pelos nazistas – trabalhou, de forma simultânea, sobre dois temas distintos que poderiam parecer para alguns, à primeira vista, quase como opostos: "arte negra" e arte moderna.

> Carl Einstein (1885-1940) foi verdadeiramente o descobridor da arte africana, o primeiro teórico ocidental a analisá-la no plano formal com um olhar livre de todo preconceito, de todo etnocentrismo, e a lhe conferir, através de seus escritos, um estatuto de arte de pleno direito. Audaciosa e inovadora, sua abordagem contribuiu para modificar profundamente a recepção ocidental das obras de arte africana, esclarecendo,

> simultaneamente, a problemática da gênese da arte moderna. Autor de vários textos fundamentais sobre a "arte negra", de acordo com a terminologia da época, Carl Einstein foi igualmente um dos maiores teóricos da arte moderna, especialmente do cubismo (Meffre, in *Einstein*, 2011, p. 7).

Einstein, próximo de Wildenstein, escrevia, com o mesmo vigor e rigor, buscando evitar qualquer tipo de hierarquia ou escala de importância, tanto sobre as esculturas africanas quanto sobre os cubistas europeus, e publicou livros importantes para a história da arte como *Negerplastik* (1915), *Afrikanische Plastik* (1921) ou ainda *Die Kunst des XX* (1926), além de contribuir com periódicos (*Neue Blätter, Der Blutige Ernst* e *Europa)*. Einstein, junto com Bataille e Leiris, foi o mais assíduo autor de artigos da *Documents,* atuando como um coeditor mais experiente, responsável pelo intercâmbio com vários intelectuais estrangeiros, sobretudo de língua alemã, que contribuíram com a revista. Já em seu primeiro artigo no primeiro número da revista, *Aphorismes méthodiques*, Einstein já explicitava sua posição metodológica, opondo-se ao cientificismo e aos excessos racionalistas modernos. Em artigo do número 3 do mesmo ano – *Notes sur le cubisme* – apresentou seu posicionamento tanto contra uma história da arte linear ("continuidade monótona") quanto contra um "esteticismo" vago.

> Embora as concepções científicas sejam o resultado de postulados arbitrários, quer-se dar a elas um valor geral por meio de uma lógica uniforme, mas o artista é menos pretensioso que o homem científico e não está enfeitiçado pelas unidades como ele. Se os cientistas querem recuperar um crédito qualquer, devem sair desse fetichismo das unidades e limitar o valor de suas leis. Nesse sentido, um primeiro golpe foi deferido pela eliminação da noção de infinito, herança religiosa. É justamente a significação concreta de cada obra de arte, seu lado arbitrário e alucinatório, que nos salva do mecanismo de uma realidade convencional e do embuste de uma continuidade monótona (Einstein, 1991 [1929], p. 34, tradução nossa).

> Quando a história da arte quer ser mais que um calendário, utiliza juízos e noções sem fundamento, tomados de empréstimo na mais completa ingenuidade. As obras particulares se fundam nessas noções em generalizações sem contornos, e o fato concreto se dissolve numa espécie de vago esteticismo, enquanto, por outro lado, as mil anedotas e datas da história da arte passam longe das questões técnicas e das formas da obra de arte no que têm de específico (Einstein, 1991 [1929], p. 146, tradução nossa).

Ao menos desde Paul Gauguin, o chamado "primitivismo"[10] figura como parte integrante da história da arte ocidental. Como se sabe, no início do século XX, os jovens

artistas europeus de vanguarda passaram a se interessar cada vez mais por objetos "não ocidentais", vindos sobretudo da África, no caso francês, e da Oceania, no caso alemão. Esses artistas passaram a frequentar tanto os museus etnográficos europeus – que reuniam coleções muitas vezes coletadas, ou melhor, saqueadas, de suas colônias – quanto as antigas *brocantes* das cidades modernas, como o famoso Mercado das pulgas do norte parisiense, em busca desses objetos "antiquados" (como dizia Benjamin), obsoletos (ou de outros tempos), "sem uso" (sem valor ou utilidade aparente), "exóticos" ou "primitivos". Objetos "selvagens", que continham uma reserva de pensamento selvagem a partir de outras formas (mesmo que "informes", como prefere Bataille) ou, como escreveu Benjamin em seu texto sobre o surrealismo como último instantâneo da inteligência europeia, uma reserva de "energias revolucionárias".

Obviamente, como bem mostrou James Clifford em *The predicament of culture* (1998), foi o próprio campo da arte ocidental que passou a atribuir valores artísticos aos artefatos "não ocidentais" e, como ressaltou Philippe Dagen em *Primitivismes* (2019), a própria noção de "primitivismo" – ou primitivismos, no plural, como prefere Dagen – no campo da arte também foi uma invenção profundamente moderna. Estamos, portanto, diante de um primitivismo moderno, quando o próprio "moderno" inventa um "primitivo" como seu Outro, diretamente constituído através de uma relação

bastante ambígua: por um lado com a emergência da etnografia no campo da antropologia moderna e, por outro, da colonização europeia de outros povos inferiorizados e racializados, ainda em curso, sobretudo na África. Não há como dissociar os violentos processos de modernização e de colonização em andamento dessas ideias de "primitivismo", pois foram esses processos que criaram as condições para a realização das missões etnográficas e comerciais, que passaram a fazer circular esses artefatos vindos das colônias tanto nos museus etnográficos quanto nas *brocantes*, bricabraques, brechós e "mercados de pulgas" das grandes cidades "civilizadas".

Embora já fosse, ao menos desde esse início do século XX, uma certa "moda" entre os artistas da vanguarda parisiense – passando pelo dadaísmo, cubismo e surrealismo –, a interlocução mais efetiva entre artistas e etnógrafos aconteceu em um período bem mais curto: entre meados dos anos 1920 e final dos anos 1930. Esse interesse se explicaria pela busca dos artistas ocidentais de se entenderem através de outras culturas. Assim, como indicava Einstein, a "arte" de outros povos "não ocidentais" poderia servir também como um espelho crítico da cultura ocidental. O interesse pela arte dita primitiva, apesar de um exotismo por vezes exagerado, era sem dúvida uma busca de alteridade, de compreensão da cultura dos "outros" e, através deles, de sua própria cultura moderna. É importante lembrar que o próprio campo da antropologia (incluindo etnografia e etnologia) emerge

como ciência pelo descentramento da cultura dominante europeia, que perde seu monopólio e, por vezes, deixava de ser a cultura única de referência. O deslocamento provocado pela alteridade – que gerava um desvio da própria ideia de centro e de sujeito (e também de cultura/natureza e de arte) – era uma busca comum das vanguardas no entreguerras, uma busca de descentramento de sua própria cultura e reavaliação crítica de seu ponto de vista ocidental. As culturas "outras" ou dos "outros", fascinavam tanto etnógrafos quanto artistas nesse período.

No caso dos surrealistas, mas também de alguns etnógrafos aprendizes, a cultura desses "outros" – "não ocidentais", "primitivos" ou "selvagens" – materializava também uma potência de crítica radical à cultura ocidental hegemônica (baseada na ideia de progresso) e, também, ao colonialismo europeu (e, sobretudo, francês). Diferentemente da maioria dos antropólogos, para esses artistas, a valorização étnica dos povos colonizados passaria mais pela questão artística do que propriamente científica (que, para eles, tenderia a retomar posturas coloniais). Os surrealistas buscavam criar um outro imaginário anticolonial a partir de uma inversão de valores, usando a imagem do "primitivo" como potência de resistência e antítese do tido por "civilizado": o homem branco ocidental. A preocupação era artística, cultural, mas, também, obviamente política, anticolonial e antirracista[11]. Os artistas buscavam, por vezes até exagerando alguns

estereótipos, criar desvios criativos e subversões críticas (o que, bem depois, os situacionistas chamaram de *détournement,* desvio) pela tática da inversão radical – que a literatura de resistência colonial também passou a usar logo na sequência, como em Aimé Césaire, poeta martiniquês anticolonialista, fundador do movimento literário e cultural *Négritude*, bastante ligado aos surrealistas, sobretudo a Breton[12], Leiris e Benjamin Péret[13] –, por vezes um pouco maniqueísta, de preconceitos raciais ainda correntes de "ocidentais" contra povos "outros"[14]. Eles contrapunham a figura do colonizado, que passou a ser exaltada, contra aquela, condenada, do colonizador ou do colono. Sophie Leclercq chamou essa postura a favor dos "outros" colonizados – ou "princípio ético", dos surrealistas –, de "estética do anticolonialismo":

> Se, no período pós-guerra, o anticolonialismo [dos surrealistas] pode parecer reduzido em relação ao comprometimento de alguns de seus contemporâneos, trata-se muito mais de um princípio ético, o princípio de contestação e insubordinação sublinhado por Georges Bataille, do que uma política real. Portador de representações dos colonizados, desse apego a atitudes exemplares e a essa posição *a priori* a favor da minoria, baseia-se em uma **estética do anticolonialismo** – exatamente aquela que lhes dá uma certa consciência das mitificações coloniais e as predispõe à sua desconstrução (2008, p. 332, tradução e grifos nossos).

Assim, dentro desse contexto de anticolonialismo, esse "outro" primitivo, inventado pelo próprio moderno, passava a ser visto como uma forma de resistência e um poderoso contraponto, contra modelo ou contraexemplo, do considerado "civilizado": uma categoria que abarcaria tudo aquilo que não faria parte da cultura moderna ocidental hegemônica. Esse "outro" primitivo seria plural, uma pluralidade, e abarcaria, como bem explicou Dagen: "povos tidos como selvagens de um lado e, do outro, os pré-históricos, as crianças, os loucos e as populações europeias ainda não afetadas pelo progresso" (2019, p. 14). Na revista *Documents* podemos encontrar uma série de referências tanto aos artefatos "primitivos" ou "selvagens", de povos ancestrais ou contemporâneos, quanto aos desenhos feitos por "loucos", crianças ou "pré-históricos". A própria noção de pré-história seria também uma invenção moderna como defende Maria Stavrinaki, que insiste na ideia de uma "historicidade contraditória" da modernidade como uma dilatação contínua do tempo (tanto em direção ao futuro e ao progresso, quanto ao passado arqueológico) em *Saisis par la préhistoire. Enquête sur l'art et le temps de modernes*[15]: "[a ideia de pré-história] universal, global, incompleta e para sempre opaca, ela se presta perfeitamente ao caráter ao mesmo tempo negativo-crítico e utópico da modernidade (2019, p.12, tradução nossa)".

Tratar-se-ia assim também de uma "modernidade pré-histórica", como propõe Stavrinaki, quando o tempo

pré-histórico se abriria para um outro passado bem longínquo, mas sempre pronto a emergir no presente, como um tipo de "espelho do fóssil" (Max Ernst apud Stavrinaki, p. 16) para os artistas modernos e, em particular, para os surrealistas[16]. Mesmo com suas diferenças, tanto do ponto de vista histórico quanto do antropológico, as invenções modernas de pré-história e primitivismo(s) parecem obedecer à "mesma necessidade imperiosa do sujeito moderno de sair tanto de seu presente julgado prosaico quanto de um passado normativo vivido como despótico. Essa desapropriação voluntária coloca em ação um procedimento de projeção: primitivismo e uso da pré-história são, sabemos, construções intelectuais e psíquicas do homem moderno" (2019, p. 23, tradução nossa). Enquanto o deslocamento feito pela modernidade pré-histórica seria mais "histórico", da relação entre tempos diferentes, aquela do primitivismo moderno seria mais "antropológico", da relação com a alteridade. Entretanto, em ambos os casos há um deslocamento e uma desnaturalização da ideia de moderno mais hegemônico, aquela que opera com a noção de progresso. Há, assim, a partir desses "primitivismos", que ocorrem dentro da própria modernidade, um movimento radical de crítica a essa noção de moderno dominante (ainda mais após a segunda guerra, momento de apoteose da técnica e da violência). Como afirma Dagen:

> O *primitivo* é o contrário do moderno e seu antídoto para aqueles que não veem na modernidade das sociedades ocidentais o

> triunfo do progresso mas sim uma sequência de desastres. Os indivíduos singulares são reduzidos ao estado de executantes anônimos e idênticos ao serviço de fábricas e lojas, do dinheiro e do lucro. A natureza é destruída, as paisagens destruídas como são os povos originários que permaneceram isolados e agora tem o gosto da nova civilização. Os primitivismos, quer eles se refiram ao selvagem, ao louco, à criança, não podem ser compreendidos fora das críticas às revoluções industriais e sociais então realizadas (2019, p. 327, tradução nossa).

O interesse geral por esta arte "primitiva" e, sobretudo, pela chamada *art nègre*[17] e pelo *jazz* norte-americano, foi crescente nesses anos, passando do campo mais específico da arte para uma esfera mais vasta da cultura, em particular, a partir de espetáculos musicais. Em 1921, o poeta Blaise Cendrars[18] publicou uma *Anthologie N*ègre, uma antologia[19] do que ele chamou de "folclore dos povoados africanos" e, em 1925, a partir de mitos africanos, apresentou o espetáculo de dança *La Création du monde* com música de Darius Milhaud, baseada no *jazz*, e cenários de Fernand Léger, a partir de máscaras africanas (das imagens do livro de Einstein, *Negerplastik)*. Como veremos no próximo capítulo, tanto Cendrars, que se torna um grande amigo de Oswald de Andrade (do casal Tarsiwald, ainda em Paris) e visita o país várias vezes, quanto Milhaud, que também havia morado no Brasil entre 1917 e 1919 e compôs danças "brasileiras" (como *Saudades do Brasil*) e Léger, que recebe Tarsila do Amaral (que

pinta a sua conhecida tela "A Negra" em 1923) em seu ateliê parisiense, estavam bem próximos dos artistas modernos brasileiros ligados à Semana de Arte Moderna de 1922.

Como bem mostrou Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra* (2018 [2013]), o próprio termo "negro" foi também uma recuperação moderna feita "em especial pelos movimentos europeus de vanguarda e depois pelos poetas de origem africana" nesse início do século XX quando ocorre uma "crise de consciência, em que o Ocidente se precipitou na virada do século", que teria correspondido a "uma reavaliação da contribuição africana para a história da humanidade". Ainda seguindo Mbembe que, por sua vez, cita Pablo Picasso (que teve vários trabalhos publicados na *Documents*):

> Se, sob o impulso dos militares aventureiros, a propaganda colonial insistia em supostas práticas canibais e nos ódios ancestrais que sempre teriam oposto os nativos entre si, **foi no discurso estético (notadamente no da vanguarda) que se cristalizou, a partir dos anos 1920, a referência à África como terra da diferença,** reservatório de mistérios e reino por excelência da catarse e do mágico-religioso. Das máscaras africanas, Picasso disse, por exemplo, que eram 'objetos que homens haviam executado num desígnio sagrado e mágico, para que sirvam de intermediário entre eles e as forças desconhecidas e hostis que os cercavam, buscando assim superar seu medo ao lhe dar cor e forma'. Nessa transação entre objeto

> fabricado e o universo das formas imateriais se encontrava, segundo ele, o sentido da pintura. 'Não é um processo estético; é uma forma de magia que se interpõe entre o universo hostil e nós, um modo de assumir o poder ao dar forma tanto aos nossos terrores quanto aos nossos desejos', conclui (2018 [2013], p. 83, grifo nosso).

A "reavaliação crítica da contribuição africana para o futuro da humanidade", como diz Mbembe, "é sustentada pela renovação da crítica estética e política anticolonial. Essa crítica se deve sobretudo ao movimento surrealista e aos defensores do primitivismo" (p. 84)[20]. Como se sabe, em 1924 foi publicado o primeiro manifesto surrealista, por André Breton e grupo, considerado a fundação oficial do movimento e, em 1925, foi fundado o *Institut d'Ethnologie* – por Marcel Mauss, Paul Rivet e Lucien Lévy-Bruhl – também considerado um marco da etnologia moderna francesa. Nesse mesmo ano, estreou no *Théâtre des Champs-Elysées* em Paris, a *Revue Nègre*[21], com as danças mundialmente conhecidas da norte-americana – a grande celebridade do momento, conhecida como "Vênus negra" –, Joséphine Baker[22]. O próprio formato heterogêneo, eclético ou de "variedades" – termo que surgiu no subtítulo da *Documents* a partir do número 4 –, dessas *Révues* (teatro de revista/variedades) também seria revelador desse momento singular do entreguerras, segundo Ernst Bloch, ao propor, como já vimos (v. 1), uma ideia de "forma de revista em filosofia"

para designar o livro mais surrealista de Walter Benjamin, publicado em 1928, *Rua de mão única* (*Einbahnstrasse*):

> Em Benjamin, esses feitos tornaram-se filosóficos: como uma forma de interrupção, como uma **forma de improvisação** e de súbitos olhares cruzados, para detalhes e fragmentos que não buscariam em todo caso qualquer "maneira sistemática". Epigrama, ordem, diálogo, tratado – estas sempre foram formas filosóficas fora do sistema, muito antes dos sistemas modernos e mesmo dentro deles. Ora, com o princípio racional burguês, *a priori*, parte-se também do sistema que lhe forneceu e desenvolveu coerência idealista apenas a partir desse princípio racional. (…) ***'Revue'*** [**teatro de revista/variedades**] aparece na pequena forma de Benjamin como **experimento** de um modo muito diferente: aparece como uma improvisação considerada, como um afastamento da coerência quebrada, como uma sequência de sonhos, aforismos e senhas entre os quais, no máximo, uma afinidade eletiva cruzada deseja existir. Assim, se '*Revue*', em termos de sua **possibilidade metódica**, é uma jornada através dos tempos esvaziados, então o experimento de Benjamin oferece fotos dessa jornada, ou melhor, ao mesmo tempo, uma fotomontagem (Bloch, 1991 [1928], p. 335, tradução e grifos nossos).

O tipo de montagem experimental como modo de fazer moderno ("possibilidade metódica") que encontramos nesse

livro de Benjamin – que também encontramos nos livros da mesma época de Aragon e de Breton, todos calcados na experiência urbana de deambulações na cidade moderna[23] – sem dúvida se aproxima da proposta por Bataille do ano seguinte para a revista *Documents*. A própria ideia de experiência, e também do experimental, de se fazer uma experiência (ou experimentação), sempre foi muito cara a Bataille, se mantendo após *Documents,* como em seu livro *L'expérience intérieure,* de 1943. Esse tipo de experiência surrealista, de alteridade radical, era uma busca mais antiga; no entanto, naquele momento, seu *térrain* (para usar um termo antropológico francês para o trabalho de campo) se ampliou muito, sobretudo geograficamente, para além da experiência urbana ocidental, das cidades intensamente praticadas no cotidiano pelos surrealistas[24]. Houve uma inversão também de foco desses artistas: em vez de buscar o estranho no familiar cotidiano das cidades, passou-se a buscar o familiar no estranho dos povos mais longínquos e menos conhecidos e, para tal, os artistas solicitaram a ajuda dos etnólogos e, sobretudo, dos aprendizes da etnografia moderna, jovens ávidos por novas aventuras em civilizações ditas "exóticas". Métraux explicou de forma bem clara, a partir de sua própria experiência, esse momento singular de ebulição e de interlocução entre artistas e antropólogos (etnólogos ou etnógrafos) na entrevista feita por Fernande Bing, em 1961:

Bing: **Como e por que tornar-se etnólogo?**

Métraux: (...) A maioria dos etnólogos, sobretudo aqueles que fazem trabalho de campo, são, de uma forma ou outra, rebeldes, ansiosos, gente que se sente mal em sua própria civilização. (...) na época que eu me tornei etnógrafo, no momento em que senti minha vocação despertar (...) isso se situa nos anos 1924, 1925, 1926, e sabemos que esses anos representaram um movimento no pensamento. Ainda sonhava ali com uma emoção verdadeira; foi o período da ebulição, da rebelião, e nós todos fomos balançados. Para dizer em uma palavra: o surrealismo começava, e foi quando ele foi mais vigoroso. Eu não fazia parte do movimento, mas conheci vários surrealistas, era amigo de Georges Bataille, enfim, segui essa corrente, para a qual a etnografia contribuiu com elementos preciosos. Bruscamente, os povos exóticos passaram a confirmar, de alguma forma, a existência de aspirações que não poderiam se expressar em nossa própria civilização. A primeira manifestação desse sentimento foi o despertar do interesse pelas artes exóticas, primeiro as artes africanas, em seguida aquelas da América pré-colombiana. Mas, bem rapidamente, **o interesse puramente estético foi ultrapassado pela surpresa diante de tudo que havia ali de incongruente**, de extraordinário, nessas civilizações exóticas (...) Foi nesse momento que tive a ocasião de fazer meus primeiros trabalhos de campo e me foi então dada a revelação de outras civilizações (Métraux, Bing, 1964, p. 21, tradução e grifos nossos)

Métraux, amigo de Bataille desde a École *des Chartes*, etnólogo que trabalhou com as culturas ameríndias Tupi, contribuiu pouco com a *Documents.* Em seu depoimento acima ele não chegou a usar o termo "informe", mas demonstrou um interesse pelo "incongruente". Essa proximidade entre surrealismo e etnografia moderna, na França do entreguerras, foi chamada por James Clifford, que explorou esse forte interesse pela etnografia dos surrealistas, de "Surrealismo Etnográfico" (2008 [1981], p. 121)[25]. Clifford, que considerou a colocação do termo etnografia no subtítulo da revista como um *wild card* (uma carta "selvagem", curinga), buscou expandir os sentidos do surrealismo para além das questões internas do movimento ao pensá-lo mais como uma atitude surrealista, que teria essa dimensão etnográfica – seja ela próxima, urbana, como nos primeiros surrealistas, seja distante, de povos tidos como "exóticos", mais longínquos, como nas narrativas das missões etnológicas. Essa dimensão seria partilhada pelos surrealistas, tanto pelo grupo de Bréton quanto pelos "dissidentes", reunidos em torno de Bataille na redação da *Documents.*[26] Clifford definiu esse "surrealista etnógrafo" exatamente por seu apreço pelas impurezas culturais[27]:

> **O surrealismo é o cúmplice secreto da etnografia** – para o bem e para o mal – na descrição, na análise e na extensão das bases da expressão e do sentido do século XX" (...)

> **O surrealista etnógrafo**, diferentemente tanto do típico crítico de arte quanto do antropólogo da época, **se delicia com as impurezas culturais** e com os perturbadores sincretismos. (...) Em *Documents* a justaposição das contribuições, e especialmente de suas ilustrações fotográficas, era destinada a provocar essa desfamiliarização[28] (2008 [1981], p. 126 e 136 e 139, grifos nossos).

O ponto de encontro principal dessa interlocução e "cumplicidade" entre artistas e etnógrafos era o *Musée d'Ethnographie du Trocadéro,* dirigido por Rivet, que contava com a ajuda de Rivière. O antigo museu, conhecido na época como "Troca", era um refúgio desses artistas, um antigo gabinete de curiosidades onde, segundo a lenda, Picasso teria tido sua "iluminação profana" cubista em 1907. O palácio do *Trocadéro*, que abrigava o museu de etnografia desde 1879, quando a etnografia ainda estava mais relacionada à arqueologia, era um prédio antigo que não tinha aquecimento nem boa iluminação, era úmido, repleto de insetos, com suas vitrines vetustas dando a impressão de uma loja de "*bric-à--brac*" (bricabraque), segundo um balanço geral feito pelos responsáveis por sua reorganização e parcialmente publicado por Rivière no primeiro número da *Documents.* Rivière era museólogo, pianista e amante de jazz, conhecido como o "mágico das vitrines" (diz-se que ele chegou a colocar a própria Josephine Baker, sua amiga próxima, em uma vitrine

do *Musée de l'Homme*). Foi contratado por Rivet para ajudá-lo na transformação do velho e antiquado "Troca" no novo e grandioso *Musée de l'Homme* (Museu do Homem, inaugurado em 1938 em Paris).

A descrição do "Troca" nos remete diretamente aos locais preferidos das deambulações urbanas surrealistas, que podemos ler tanto em *Nadja* (1928)[29] de Breton quanto no *Camponês de Paris* (1926) de Aragon: as mais antigas passagens parisienses, tema predileto de Benjamin a partir de Aragon, sobretudo aquelas em vias de demolição – como a *Passage de l'Opera*, lugar de encontro dos primeiros surrealistas, demolida em 1925 –, ou ainda, e sobretudo, as velhas lojas entulhadas, verdadeiros bricabraques, dos mercados de antiguidades (como o *Marché aux Puces*)[30] que ficavam no limiar entre a cidade e sua periferia (*banlieue*). O velho "Troca" tinha essa mesma ambiência de bricabraque (ou de bricolagem, para retomar os termos usados por Lévi-Strauss) em uma área bem mais nobre da cidade. Nesse mesmo artigo no primeiro número da revista, apesar de Rivière se esforçar em fugir do esteticismo e do formalismo dos museus de arte, seu texto parece ainda tender a um certo evolucionismo, que ainda era comum nas ciências sociais e que, de certa forma, foi reforçado pelos países imperiais colonialistas, como a França na época. Ao mesmo tempo, este já deixava entrever – o que de fato aconteceu em 1938 com a inauguração do *Musée de l'Homme* em um novo prédio próximo

especialmente construído para essa função – que a nova reorganização proposta para o museu destruiria aquilo que mais atraía os surrealistas: seu caráter "antiquado" e desordenado, sua obsolescência e "acaso" como classificação.

> Seguindo os nossos últimos poetas, artistas e músicos, o favor das elites é para a arte dos povos reputados primitivos e selvagens. Um gosto constrangedor, mas versátil que distribui seus certificados de beleza ao manequim de Malicolo, ao marfim do Congo, à máscara de Vancouver; às colunas de Vézelay e às obras de mármore que são relegadas à admiração das velhas senhoras e dos mais enfadonhos. **Isso provoca na etnografia estranhas incursões, aumenta a confusão que pretendemos reduzir**. O "Trocadero" renovado poderia se fundar nesse contrassenso, tornando-se um Museu de Belas Artes, onde os objetos são classificados com o critério somente estético. Pobre princípio, na verdade, que acaba distraindo do quadro e do acaso apenas alguns dos seus elementos essenciais: um quadro imponente e harmonioso que a etnografia deve traçar das civilizações arcaicas, um quadro mais sutil, familiar, folclórico, das reações geradas pelas concepções acadêmicas e oficiais, dentro de civilizações mais evoluídas, o contato dos instintos populares. (Rivière, 1991 [1929], p. 58, vol 1, tradução e grifo nossos)

Sem dúvida, os povos e seus objetos chamados de primitivos, exóticos, selvagens, em extinção ou ainda considerados

obsoletos, fascinavam tanto artistas surrealistas quanto jovens etnógrafos, como bem mostrou Benjamin. Também eram fascinantes aqueles fora de uso, como no caso das moedas e medalhas, quer estivessem distantes, quer bem perto, nas próprias cidades europeias, em suas áreas consideradas obsoletas, em ruínas ou em breve desaparecimento pela modernização urbana galopante, também consideradas exóticas ou pitorescas. A busca pelo "incongruente", como disse Métraux, em outras culturas, estava diretamente relacionada a uma busca pela alteridade radical, por experiências dos "outros" (daqueles considerados outros, radicalmente outros), experiências outras, ou ainda, para usar uma expressão benjaminiana, por experiências liminares[31]. Benjamin explicou em vários textos dos anos 1930 essa enorme dificuldade em narrar esse tipo de experiência radical vivida após a Primeira Guerra – quando os soldados voltaram mudos, "pobres em experiências comunicáveis", "muito pobres em experiências liminares" –, quando "a arte de narrar [estava] em vias de extinção". Isso também poderia explicar o fascínio pela experiência da alteridade demonstrado pelas vanguardas do entreguerras e sua busca em culturas "outras" (ainda "encantadas").

Na tese VII do seu último texto, considerado por muitos como seu testamento intelectual, *Sobre o conceito de história* (1940), Benjamin repetiu sua frase lapidar: "Não há documento da cultura que não seja também documento da barbárie"

(2012 [1940], p.13)[32]. A noção de documento parece evidente e bem próxima daquela proposta na revista *Documents*, mas de que ideia de cultura falava Benjamin? Sua compreensão do processo de transmissão das "obras" do passado era bastante aberta, no ensaio sobre Eduard Fuchs, publicado em 1937, três anos antes das teses sobre o conceito de história, ele escreveu essa mesma formulação, mas apresentou também uma ideia de cultura:

> **Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie.** Nenhuma história da cultura fez ainda justiça ao que de essencial há nesse fato, e dificilmente pode esperar fazê-lo. Apesar disso, esse não é o ponto decisivo. Se o conceito de cultura é problemático para o materialismo histórico, sua degeneração e transformação em mercadorias que se tornaram objetos de posse para a humanidade é para ele uma ideia inconcebível. Para ele, **a obra do passado não está consumada nem fechada**. Não a vê cair no regaço de nenhuma época, reificada e disponível, nem no todo nem em parte. Enquanto quinta-essência de configurações encaradas como independentes, se não do processo de produção que as viu nascer, pelo menos daqueles em que sobrevivem, o conceito de cultura apresenta-se-lhe com traços fetichistas, reificado. A sua história não seria mais do que os resíduos depositados na consciência dos homens pelas coisas memoráveis, mas desprovidas de experiência autêntica, isto é, política (2012 [1937], p.137, grifos nossos).

Benjamin via esse processo de transmissão como algo sempre em disputa, nunca neutro, fechado, acabado, empoeirado, um pouco como Warburg pensava sua ideia de *Nachleben* (v. 1), um processo no qual algo do passado, mesmo que por resquícios, continua vivo, sobrevive, perdura, e também se atualiza, no presente. Um documento assim não está livre da barbárie, nem a sua transmissão (nem os mortos estão a salvo!) e, por isso, a "tarefa" do historiador é: "escovar a história a contrapelo" (2005, p. 70). E como explica Jeanne Marie Gagnebin, de maneira sempre certeira:

> [Benjamin] parece apontar para dois motivos diferentes: primeiro, as obras de arte, por exemplo, que pertencem ao passado, não se encerram em si mesmas, mas continuam a agir e viver na sua recepção e transmissão, como já afirmaram os Românticos; e, em segundo lugar, lendo um genitivo subjetivo, **o passado continua agindo, operando, no presente, ele não é um tempo definitivamente morto, mas continua vivo, mesmo que encoberto, no presente**. Essa frase caracteriza uma relação ao passado e à cultura que não é uma relação de posse e de acumulação, mas uma relação viva, ancorada numa certa ética da transmissão. Cabe ao presente, em particular ao historiador de hoje, ficar atento àquilo que jaz nos acontecimentos e nas obras do passado como promessa ou protesto, como "confiança, como coragem, como humor, como astúcia,

> como tenacidade", enumera Benjamin na quarta tese "Sobre o conceito de história", como sinal ou balbucio de um outro porvir. Nesse sentido preciso, o historiador materialista de Benjamin desconstrói a imagem engessada da tradição e da cultura e procura nas interferências do tempo, do passado e do presente, os signos de uma outra história possível (2008, p. 82, grifo nosso).

Jacques Le Goff, historiador da terceira geração da Escola dos Annales, por sua vez, preocupado com as relações entre história – uma história documental – e memória, sobretudo coletiva, aproxima a ideia de documento à de monumento (nas traduções de Benjamin esses termos se confundem também), buscando um tipo de leitura mais arqueológica (foucaultiana), da construção dos documentos enquanto monumentos:

> A memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os *documentos* e os *monumentos.* De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Esses materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os *monumentos,* herança do passado, e os *documentos,* escolha do historiador (Le Goff, 2013 [1977], p. 485).

A terceira geração da Escola dos Annales, também conhecida como "Nova História", como se sabe, também buscou, quase meio século após a revista *Documents,* ampliar a noção de documentos – propondo de um alargamento do conteúdo do termo até uma explosão do próprio documento no que foi chamado de "revolução documental" –, e Le Goff, bastante afetado pela proposta de Michel Foucault de sempre "questionar o documento" (1969), propôs então uma crítica dos documentos de arquivos em direção ao que ele chamou de "documentos/monumentos", a "tarefa" do historiador seria então transformar "documentos em monumentos", como propunha Foucault, ou como diz Le Goff, fazer uma "desmontagem do documento/monumento". É interessante ver como a questão dos documentos ainda é hoje um ponto de tensão em vários campos de conhecimento e, em particular, no campo da história. Le Goff termina seu texto dos anos 1970 com um apelo: "De onde a urgência de elaborar uma nova erudição capaz de transferir esse documento/monumento do campo da memória para o da ciência histórica" (p. 498).

Além da importância dada aos documentos, explicitada desde seu título, no plural – *Documents* – temos, no subtítulo da revista, a característica que a tornava singular e a diferenciava das demais revistas de arte da época: na capa de cada número, abaixo do título da revista, podemos ler como subtítulo seus diferentes campos de interesse: "Doctrines

– Archéologie – Beaux-arts – Ethnographie” (nos três primeiros números) e “Archéologie – Beaux-arts – Ethnographie – Varietés” (a partir do número 4 do primeiro ano). As “doutrinas” dos eruditos foram trocadas pelas “variedades” das *Révues* (teatro de revista ou de variedades), mas a tríade principal dos campos “arqueologia, belas-artes e etnografia” permaneceu ao longo dos quinze números publicados da revista, sendo que a principal tensão era precisamente entre os campos das artes e da etnografia (pensada como uma pré-arqueologia). A escolha pela indeterminação dos limites entre os diferentes campos gerava uma tensão permanente.

Os heterogêneos documentos produzidos, criados ou simplesmente reunidos em cada número, eram sempre um cruzamento desses campos distintos, que vão bem além das artes plásticas ou da literatura, se pensados como campos disciplinares autônomos e, só por estarem dispostos lado a lado, a documentos etnográficos ou arqueológicos, já tensionavam e problematizavam de forma crítica os trabalhos artísticos mais recentes, também transformados em documentos, esvaziando assim os puros formalismos. Ao buscar a explosão das fronteiras ou a porosidade entre os limites dos próprios campos, criava-se uma “zona selvagem”, para usar mais uma vez a expressão de Leiris, em que um campo “perturbava” e fazia mover o outro continuamente.

> *Documents*, contudo, faz parte de uma história em que não se separam – está aí toda a sua riqueza, todo seu valor de modelo

– a vanguarda artística ou literária e a vanguarda nas ciências humanas, que via a obra de Mauss perturbar a antropologia, a de Freud perturbar a psicologia, ou ainda a dos *Annales* perturbar os métodos da história. Recordemos, no plano da história da arte, que Friz Saxl e Erwin Panofsky tinham sido pressentidos, e talvez requisitados, como colaboradores da revista. Basta, aliás, uma mínima mudança de perspectiva, um olhar um pouquinho "distanciado" (falemos como Lévi-Strauss) para compreender de que modo a revista *Documents*, apesar de – ou graças a – seu caráter literário, provocador e febril, apesar de sua *velocidade* excessiva e de sua recusa em se dobrar completamente à paciência das convenções eruditas, levou a cabo na França um trabalho de *superação do pensamento iconográfico* comparável, até certo ponto, ao que já se lia nas publicações do Instituto Warburg. Um mundo temático separa, é claro, a obra de Warburg (Renascença florentina, cabeleiras que mal ousam soltar-se das ninfas antigas) e a de Bataille ('pintura podre' de Miró ou Picasso, violência aterradora dos motivos sexuais). Mas a comparação *metodológica* mereceria, para além do que posso esboçar aqui, um exame aprofundado. Pensemos, por exemplo, que tanto Warburg quanto Bataille são movidos por uma generosidade voraz no saber, na coleta de documentos vindos de todas as direções, mas também no atravessamento, isto é, na *transgressão* sistemática, dos campos disciplinares tradicionais; que uma mesma referência nietzschiana perpassa o pensamento de ambos; que uma mesma obsessão os ocupa quanto ao destino – 'sobrevivências' e 'decomposições'

> misturadas – do *antropomorfismo* e de suas 'fórmulas patéticas' (...) É que ambos endereçavam o mesmo gênero de questão *antropológica* ao mundo das imagens e ao das condutas sociais. No fim das contas, uma mesma prática interpretativa vinha a lume, destinada a fazer *fundir e difundir o sentido* através de um trabalho de *montagem* figurativa que as pranchas quase mudas de *Mnémosyne,* exatamente contemporâneas de *Documents,* tão bem encarnam na obra de Warburg (Didi-Huberman, 2015 [1995], p. 401).

A comparação entre *Documents* e o *Atlas Mnemosyne* (v. 1) torna-se inevitável. A "experiência" que temos ao observar as montagens realizadas por Bataille tanto nas páginas da revista, quanto nas imagens dispostas nos painéis cobertos de panos pretos, realizados por Warburg, são muito próximas, mesmo com temas e preocupações teóricas bastante distintas. A prática de atravessamentos constantes dos campos disciplinares também é comum nas duas experiências de montagem. No caso de *Documents* a indistinção ou indeterminação entre os campos disciplinares pode ser vista também, como mostrou Didi-Huberman, como forma de reconhecer nas chamadas ciências humanas uma função de vanguarda capaz de problematizar ou tensionar a vanguarda das artes, ou das ainda chamadas "belas-artes", que pudesse dar mais consistência teórica e crítica ao próprio "primitivismo" da arte moderna, um "primitivismo" que já

havia se transformado em moda em Paris. O *Institut d'Ethnologie* foi fundado em 1925 e os *Annales* surgiram em 1929. As revistas literárias de vanguarda do período, em particular a *Documents,* sem dúvida contribuíram para fomentar os ricos debates nesse momento inicial de institucionalização – portanto com limites ainda pouco determinados, rígidos e especializados – desses novos campos disciplinares.

A não separação entre as vanguardas artística e literária, de artistas e escritores, e as vanguardas das ciências humanas, de intelectuais de várias áreas do conhecimento, na prática editorial da revista, forçava também um tipo de desmontagem teórica de certezas desses campos, possibilitando um tipo de remontagem crítica. Ao dispor lado a lado trabalhos 'etnográficos' e trabalhos 'artísticos', ambos tidos como documentos, o que se buscava eram precisamente as relações (ou outros nexos escondidos), muitas vezes conflituosas ou incongruentes, entre esses diferentes tipos de documentos, como "o encontro casual numa mesa de dissecação entre uma máquina de costura e um guarda-chuva" de Lautréamont. Buscava-se, assim, através de montagens impuras, fazer um uso crítico dos documentos e a partir deles, um tipo de uso sempre em relação de dissenso, ou de choque, com outros documentos, que surgem na revista como se "por acaso", como as *trouvailles* ou *objets trouvés* surrealistas, sem ligações claras ou aparentes, sempre fora de qualquer tipo de continuidade, linearidade ou síntese mais

simplista. Um outro tipo de conhecimento surge a partir das relações, dos choques, entre conhecimentos heterogêneos. A revista era abertamente contra um certo esteticismo, contra um certo formalismo – buscava o "informe" ou a transgressão da forma –, e assim fazia uma clara crítica a outras revistas da época, como a própria *Gazette de Beaux-Arts* (editada por Waldestein, financiador da *Documents*), ao propor o que Didi-Huberman chamou de uma "contra-história da arte – e não uma 'não-história da arte'" (2015, [1995], p. 24), uma intervenção crítica, ou um tipo de reflexão "epistêmico-crítica", nos termos de Benjamin.

> Parece, pois, preferível considerar o 'esfregamento' dos termos 'Belas-Artes' e 'Etnografia', no programa da revista *Documents*, como uma dupla intervenção crítica: intervenção propícia a corromper o esteticismo das *formas* artísticas em geral ao colocá-las a lado com os *fatos* 'mais inquietantes'; propícias também, a corromper o positivismo dos *fatos* etnográficos ao posicioná-los, e até mesmo pô-los em *formas*, lado a lado com obras artísticas contemporâneas 'mais irritantes' (Didi-Huberman, 2015 [1995], p. 26).

Tratar-se-ia, portanto, de um tipo de montagem por fricção. Esse tipo de montagem – impura, em estado selvagem, por fricção – já estava visível no sumário de cada número, na própria sequência de textos de autores de campos distintos

com temas tão diferentes e, principalmente, ao folhear cada número da revista percebe-se como as imagens heterogêneas se aproximariam exatamente pelo seu caráter mais "informe", como uma crítica às noções tradicionais de forma – ou pela "semelhança informe", como defende Didi-Huberman –, a cada edição, uma nova "constelação de imagens" (imagens e textos como "imagens de pensamento", de acordo com a ideia benjaminiana) se friccionavam nas páginas da revista. Essas imagens, a maioria delas relativas a experiências de alteridade radical, eram escolhidas ou associadas (por atração ou repulsão) com um foco duplo, tanto por seu caráter estranho no familiar cotidiano urbano ocidental quanto por seu caráter familiar no estranho de outros povos e culturas longínquas, que eram colocadas em fricção permanente. A fricção, ou choque, estava na base da famosa transgressão praticada na revista. Como explicou Didi-Huberman: "A transgressão não é uma recusa, mas a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredindo" (2015 [1995], p. 28).

Por vezes, em um mesmo "documento" já havia essa fricção desde seu título, como no artigo de Einstein sobre as pinturas modernas de André Masson, no segundo número da revista em 1929, intitulado: *André Masson,* Étude e*thnologique*. Mas também podemos notá-la na compreensão ou interpretação do próprio documento estudado, seja ele artístico, seja ele etnográfico, ou ambos, tido como um tipo de montagem:

> Os elementos heterogêneos do ponto de vista racional se fundem no curso de uma alucinação: conhecemos os resultados clássicos disso, quimeras, harpias, centauros, esfinges, dríades, homem-leopardo, homem-crocodilo, que provêm todos de uma identificação totêmica das formas heterogêneas. Podemos criar igualmente as notáveis identificações às quais o homem se submeteu, com as plantas, as estrelas, as pedras. É justamente esse exercício, este *training* extático que Masson levou à perfeição (Einstein, 1991 [1929], p. 102, tradução nossa).

É interessante notar que Einstein, teórico e crítico de arte, se tornou em 1930, junto com seus colegas etnólogos da *Documents* Paul Rivet e Michel Leiris, membro titular da *Société de Africanistes de Paris.* Enquanto o "olho do etnógrafo" (título do artigo de Leiris) analisa a arte moderna como fez Einstein, o olho do surrealista viajou para fazer etnografias autobiográficas, como fez Leiris. Os 'métodos' de um campo são livremente tomados de empréstimo ao outro, como explicou Liliane Meffre na apresentação da tradução brasileira (2011) de *Negerplastik* (1915):

> Nos artigos redigidos para *Documents* (1929-1930), Carl Einstein **toma emprestados seus métodos da etnologia para aplicá-los ao estudo da arte moderna**, fazendo recair o "olho do etnógrafo" (expressão de Michel Leiris) sobre as obras dos artistas surrealistas como André Masson, Joan Miró, Jean/Hans

> Arp, lançando pontes audaciosas e sólidas entre etnologia e história da arte. Desde a primeira edição de *A arte do século XX* (1926), com efeito, Einstein projetou uma luz intensa sobre as reações estreitas e recorrentes entre as artes primitivas e criação moderna, entre primitivismo e vanguardas. Os artigos sobre Masson e sobre Arp ilustram perfeitamente a *démarche* de Einstein (Meffre, in Einstein, p. 22, grifo nosso).

Bataille também buscava explicitamente fazer com que esses campos distintos se friccionassem ao pedir que autores de um campo comentassem os trabalhos do outro, como mostra a breve nota para Pablo Picasso escrita por Marcel Mauss, fundador em 1925, com Lévy-Bruhl e Rivet, do *Institut d'Ethnologie*, no número especial da revista sobre a obra de Picasso (número 3 do segundo ano, 1930):

> Me pediram para me associar a esta homenagem que outros mais competentes lhe endereçam. Será que era para dizer que eu era, nos primeiros anos deste século, um dos jovens que sua pintura e seu desenho seduziam, e que eu até consegui convencer alguns amadores? Ou será que aqueles que editam a publicação desta antologia, sabendo de meus conhecimentos modestos sobre a arte dita primitiva, negra ou outra, (que é simplesmente arte, *tout court*), querem simplesmente que eu lhe diga o quanto sua pintura e seu desenho nos aproximam das fontes mais puras da impressão e da expressão? (Mauss, 1991 [1930], p. 177, vol 2, tradução nossa).

Nesse mesmo número, além de textos dos colaboradores mais frequentes da revista, como Bataille, Einstein, Leiris, Desnos, Rivière, Schaeffer, Vitrac, encontramos um texto assinado pelo deputado socialista Georges Monnet, "Picasso et le Cubisme", que hoje sabemos, a partir de suas entrevistas[33], que foi escrito por Claude Lévi-Strauss - que, na época, antes de ir para o Brasil e se tornar antropólogo, era seu assistente na câmara de deputados, frequentador do "Troca" e já se interessava, como vimos, pelos surrealistas, pelo campo da arte e, claro, pela prática etnográfica. Lévi-Strauss sempre se mostrou tributário de suas experiências com os surrealistas[34], por estas terem, como ele dizia, "transformado nossa sensibilidade", potencializando assim seus recursos imaginativos, subjetivos e criativos, ao associar livremente, na maior parte das vezes em montagens impuras, diferentes formas de narração: sonhos, mitos e memórias.

A maior proximidade de Lévi-Strauss com o grupo surrealista mais conhecido, principalmente com seus amigos André Breton e Max Ernst, no entanto, começou bem após essa experiência na *Documents* com Bataille (que era um tipo de "dissidência" surrealista), em sua temporada em Nova Iorque, como relata em seu texto "Nova Iorque pós e prefigurativa"[35]. Lévi-Strauss ficara amigo de Breton a bordo do navio que os tirou da Europa na fuga do nazismo em 1941 (para os EUA, após ter tido seu visto negado pelo Brasil durante o regime antissemita do Estado Novo). O grande impacto

da experiência da cidade norte-americana, com suas várias temporalidades coexistentes em um tipo de "máquina do tempo", perpassa todo o texto recheado de metáforas tanto arqueológicas quanto geológicas e, também, de relatos de suas deambulações urbanas:

> Nova Iorque não era a metrópole ultramoderna de que eu estava à espera, mas uma imensa desordem horizontal e vertical, mais atribuível a qualquer solavanco da crosta urbana do que aos projetos pensados dos construtores; onde camadas minerais, antigas ou recentes, ficavam intactas aqui e além, enquanto noutras emergiam cumes do magma circundantes, como testemunhos de eras diferentes que se teriam sucedido a um ritmo acelerado com, a intervalos, os vestígios ainda visíveis de todas essas convulsões: terrenos vagos, chalés incongruentes, casebres, edifícios de tijolo vermelho – este últimos já conchas vazias prometidas à demolição (1983 [2010], p. 367)

> Max Ernst, André Breton, Georges Duthuit e eu frenquentávamos um pequeno antiquário na Terceira Avenida que, para corresponder à nossa procura, fazia surgir de uma caverna de Ali Babá, da qual depressa ficamos a conhecer os mistérios, preciosas máscaras de pedra de Teotihuacan e admiráveis esculturas da costa noroeste do Pacífico, então tidas, mesmo pelos especialistas, como meros documentos etnográficos. Uma outra peça do mesmo gênero poderia ter ido encalhar à

parte baixa de Madison Avenue, a uma loja que vendia pérolas de vidro e penas de galinha, tingidas de cores berrantes, aos escoteiros desejosos de fabricarem para si um toucado a gosto índio. Também na Madison Avenue havia, perto da rua 55, um vendedor de quinquilharia sul-americana; conquistada sua confiança, levava-nos para uma rua vizinha onde, ao fundo de um pátio, abria um barracão a rebentar pelas costuras de vasos mochica, nazca e chimu, empilhados em prateleiras que iam até o teto (p. 371).

Nova Iorque oferecia simultaneamente a imagem de um mundo já acabado na Europa e a de um outro mundo do qual nós sequer suspeitávamos então como se estava perto de invadí-la. Sem que disso nos déssemos conta, **uma máquina capaz de, ao mesmo tempo, fazer recuar e avançar o tempo impunha-nos uma série ininterrupta de contradanças** entre períodos muito anteriores à Primeira Guerra Mundial, os que, entre nós, se seguiriam de imediato à Segunda. Em parte, nós vivíamos o mundo do Primo Pons, onde, na desordem de uma sociedade em transformação cujas camadas sociais iam caindo, deslizando uma sobre as outras, se abriam lacunas, engolindo gostos e saberes (...) Evidentemente, todas essas sobrevivências, sabíamo-las, sentíamo-las, sitiadas por uma cultura de massas prestes a esmagá-las e a engoli-las (pp. 372-8, grifo nosso).

Após a Segunda Guerra, na volta para Paris, Lévi-Strauss continuou suas deambulações urbanas acompanhando seus amigos surrealistas na busca de objetos, ou "documentos/monumentos" para usar o termo de Le Goff, etnográficos e/ou artísticos pelas "cavernas de Ali Babá" parisienses, ele relatou em uma entrevista: "Íamos ritualmente ao Mercado das Pulgas todos os sábados, com seu grupinho de fiéis. Ser admitido no séquito de Breton, naquela oportunidade, representava uma grande honra. (...) Eu admirava Breton, rendia homenagem ao seu olho infalível quando percorríamos os bricabraques: ele nunca errava quanto a um objeto, nunca hesitava em seu julgamento" (Lévi-Strauss, Eribon, 2005 [1988], p. 55). Voltemos ao texto anterior de Lévi-Strauss sobre Picasso publicado na *Documents* em 1930, sua primeira aproximação (mesmo sem assinar em seu nome) com os surrealistas (mesmo dissidentes):

> Objetos aparentemente inocentes são enriquecidos por aqueles que dão a eles numerosos significados formidavelmente precisos. Como o violão, do qual Picasso descobre sem dúvida inconscientemente a potência, notável ponto de convergência das mais importantes trajetórias estéticas desta época: exotismo, baile popular, rococó da curva redobrada, enfim o caráter artificial de suas pranchas de madeira finas aproximativamente ajustadas, que por seus contornos se insinuam no provisório da periferia, nas improvisações da aventura. (...) A modesta

> garrafa, o copo, o cachimbo, nadam nessa atmosfera inerte e tensa que antecede os acidentes, as insurgências e os cataclismas. O espectador se encontra, ele próprio, ali envolvido. As cores cruas, os pretos "que não são por natureza" revelam bruscamente objetos "nunca vistos", expressam uma beleza sem dúvida evidente, mas que o costume do contato cotidiano tinha apagado. A aparência ordinária do pote mais banal se transforma em uma frágil base de gesso e papel, para além da qual percebemos a vida imóvel e profunda das coisas (Lévi-Strauss, assinado Monnet, 1991 [1930], p. 140, v. 2, tradução nossa).

Como vimos, havia na linha editorial da *Documents* uma crítica tanto ao primitivismo esteticista e formalista "na moda" no campo das artes naquele momento, quanto ao positivismo e evolucionismo ainda recorrente nas ciências humanas e sociais. As montagens impuras, ou informes, realizadas pela revista não buscavam criar um novo tipo de documentação específica sobre arte ou sobre etnografia, ou ainda sobre arqueologia ou numismática, mas sim criar fricções entre elas, criando a "zona selvagem" (Leiris) que não se restringia à questão visual. Tratava-se, portanto, de um tipo de montagem surrealista de fricção: um atritar constante entre diferenças.

> É preciso então convir que a impressão de intromissão e de emaranhado de temas – palavras e imagens –, em *Documents,* é devida à eficácia temporal de certo gênero de *montagem* que

> induz atrasos e *a posteriores,* efeitos de progressões e efeitos de regrediências, efeitos de narração ou perdas do fio temático... Não nos deixemos enganar: essa montagem, que concerne à organização visual da revista não é um simples parâmetro de 'apresentação'. (...) Descobre-se, de fato, que Bataille situou o paradigma da montagem no centro não apenas de sua prática de redator-chefe, mas também no de todo o seu questionamento sobre como deveria ser entendida a expressão 'dialética das formas' (Didi-Huberman, 2015 [1995], p. 305).

Não entraremos no debate sobre a "dialética das formas" nem naquele sobre a "decomposição do antropomorfismo", ambos claramente presentes na revista, mas já longamente trabalhados por Didi-Huberman em seu livro *La Ressemblance informe, ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995). Nosso interesse está sobretudo em tentar compreender como era realizado, na própria edição da revista, o exercício prático das montagens impuras e a relação dessas com a coimplicação entre pensamento moderno crítico e *pensamento em estado selvagem*. Como vimos, a valorização do caráter documental na revista – inicialmente uma revista de arte –, exposto já em seu título, era um posicionamento editorial claramente crítico a uma visão formalista ou esteticista, e também mercantil, da arte. Como lembrou Didi-Huberman, tudo o que a redação da revista evitava fazer era, como talvez Wildenstein tivesse preferido, um tipo de "*Gazette de Beaux-Arts primitifs*".

Um "documento", em princípio, não deveria ter qualquer valor artístico, ou ainda, de mercado (no mercado da arte).

Ao longo dos números da revista, Bataille também publicou, sobretudo com Leiris e Marcel Griaule (que passou a integrar a lista de colaboradores da revista em 1930 com outros etnógrafos, como André Schaeffer e Maurice Leenhardt), um dicionário crítico, que não seguia a ordem alfabética (ou qualquer outra ordem reconhecível pelo leitor) e começou a ser publicado no 2º número, de 1929, exatamente com o verbete ARQUITETURA. Não foi a primeira vez que Bataille começava um debate (nesse caso, um dicionário) com uma metáfora arquitetônica para em seguida buscar desconstruí--la, desmontá-la, como bem mostrou Hollier em seu belo livro *La prise de la Concorde* (1993, traduzido para inglês com um provocativo título: *Against Architecture*). Para Bataille, parece que a arquitetura domina e modela todo o conjunto do social. O tema do sufocamento da vida social sob as pedras dos monumentos arquitetônicos foi recorrente em seus textos, e ele começava suas composições literárias exatamente pelo que buscava contestar ou decompor: as estruturas mais rígidas e as formas mais puras dos monumentos da "arquitetura", entendida como a própria "fisionomia" mais oficial e autoritária das sociedades ocidentais.

> A arquitetura é a expressão do ser mesmo das sociedades, da mesma forma que a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos. Todavia, é sobretudo às fisionomias dos personagens

> oficiais (cardiais, magistrados, almirantes) que essa comparação deve ser relatada. De fato, só o ser ideal da sociedade, aquele que ordena e proíbe com autoridade, se expressa em composições arquitetônicas propriamente ditas. (...) A tomada da Bastille [*prise de la Bastille*] é um símbolo desse estado de coisas: é difícil explicar esse movimento da multidão, se não for pela animosidade do povo contra os monumentos que são seus verdadeiros mestres [*maîtres*]. (...) Se tomarmos a arquitetura, cujos monumentos são atualmente os verdadeiros mestres [*maîtres*] sobre toda terra, reunindo em sua sombra as multidões servis, impondo a admiração e o assombro, a ordem e o constrangimento, de alguma forma tomamos o homem. Toda atividade terrestre atualmente, e sem dúvida a mais brilhante intelectualmente, tende inclusive nesse sentido, denunciando a insuficiência da predominância humana: assim, por mais estranho que isto possa parecer quando se trata de uma criatura tão elegante quanto o ser humano, um caminho se abre – indicado pelos pintores – para a monstruosidade bestial; como se não houvesse outra possibilidade para fugir da "chusma" [*chiourme*] arquitetônica (Bataille, 1991 [1929], v. 1, p. 117, tradução nossa).

Hollier relacionou essa crítica à arquitetura a uma crítica também à história, ou melhor, a uma historicidade mais tradicional. A transgressão proposta seria então tanto espacial quanto temporal. O maior esforço estaria em criar uma historicidade em suspensão, que seria aquela da própria transgressão. Uma transgressão da história pensada contra a

noção moderna de progresso, mas que, no entanto, também não seria a-histórica.

> A crítica da arquitetura vai se efetuar pela desconstrução polifônica, resultado do jogo intertextual, do diálogo entre múltiplos escritos e práticas significativas, na medida em que esse jogo e esse diálogo produzem a história, uma história que não será a sucessão e o engendramento de homologias sincrônicas mas, ao contrário, o desmantelamento de todas as sincronias, a não contemporaneidade dos sistemas. (Hollier, 1993, p. 106, tradução nossa)

Didi-Huberman, por sua vez, deixou claro que se pode haver sentido em Bataille uma "forma espacial da experiência" que "não pode ser uma forma pura", e seria sempre "uma forma crítica, sempre singular e sempre 'impura', uma 'crise de formas', uma crise das formas familiares". O desafio da revista seria "o desafio de uma prática dos 'documentos', nos antípodas de qualquer construção totalizante (o que não quer dizer que ela não tivesse sua lógica)" (2015 [1995], p. 97). Seu embate seria, assim, tanto contra uma "construção totalizante", quanto contra a opressão, o autoritarismo e a fixidez da forma, o que ficou ainda mais evidente no último número do primeiro ano (nº 7, de 1929) da revista, sobretudo em seu famoso verbete *INFORME*[36], o contrário mesmo de uma forma arquitetônica fixa e monumental, que se tornou

a própria imagem do pensamento batailliano, que ele próprio chamava de "escatologia" ou "heterologia". Esse verbete de Bataille dialogava também com o verbete logo anterior (no mesmo número da revista) intitulado *CRACHAT* (cuspe ou escarro), de Leiris. Esses dois verbetes foram aqueles que mais se aproximariam de uma declaração de intenções da linha editorial da revista, ou ao menos, do tema privilegiado da redação de *Documents*.

> INFORME: Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não daria mais os sentidos, mas as tarefas das palavras. Assim *informe* não é somente um adjetivo que tem sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha uma forma. [...] Afirmar que o universo não se parece com nada e não tem forma [é informe] significa dizer que o universo é algo como uma aranha ou um cuspe (Bataille, 1991 [1929], p. 382, tradução nossa).

> O cuspe [*crachat*] é, enfim, por sua inconsistência, seus contornos indefinidos, a imprecisão relativa de sua cor, sua umidade, o próprio símbolo do *informe*, do inverificável, do não hierarquizado, pedra mole e grudenta no meio do caminho, que faz tropeçar, que derruba, melhor que qualquer outra pedra, todas os cuidados daquele que imagina o ser humano como sendo algo – algo diferente de um animal careca e sem músculos, o cuspe de um demiurgo em delírio, rindo alto por

> ter expectorado essa larva presunçosa, cômico girino que se infla em carne soprada de semi-deus... (Leiris, 1991 [1929], p. 328, tradução nossa).

A transgressão proposta por Bataille e seus colaboradores da revista passava por uma transgressão da forma, como indicou Hollier (1993, p. 54), e esta, por sua vez, passaria por formas impuras, formas outras ou informes de se pensar, como o cuspe e a aranha. Tratava-se sem dúvida de uma crítica à pureza formal, mas sobretudo à própria pureza como critério para se pensar as formas. Tanto o cuspe grudento quanto a aranha, que tece seus fios, têm também uma capacidade adesiva ou associativa de aproximar diferenças ou heterogeneidades ao acaso, mas a partir de sua disposição (de onde são colocados os fios da teia ou ainda do alvo da cuspida). Poderíamos pensar em um tipo de montagem e de um processo informe como alteridade radical, ou "irredutível", nos termos batailllianos, que também relaciona alteridade e alteração.

Temos então uma produção surrealista do informe como outra forma de pensar, do informe como um potente operador teórico e crítico. O trabalho de edição de qualquer revista é sempre um exercício de montagem, uma montagem de textos e imagens, de diferentes autores e debates. Mas no caso da *Documents*, a montagem era abertamente surrealista e, apesar de sua dissidência, parecia seguir à risca a famosa definição de Lautréamont, já citada: do "encontro casual,

numa mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva". A montagem surrealista "espalhafatosa", mais explícita em suas fotomontagens, ou ainda antes, nas colagens dadaístas, já operava a partir dos choques ou da repulsão entre diferentes imagens, mas também entre diferentes campos ou entre diferentes narrativas (textos e imagens), que não eram hierarquizadas ao serem expostas lado a lado. *Documents* radicalizou esta prática.

> Tudo mostrar, isso supõe que reinem o disparate, a discórdia e a desconveniência. Porém, o disparate não é a não-relação; eis o que a revista *Documents* se aplica a pôr em prática, criando por toda parte relações visuais e significantes, isto é, com muita frequência, semelhanças irritantes, semelhanças que rangem e, para terminar, *semelhanças que gritam.* Bataille gostava de usar o adjetivo **'espalhafatoso'** para falar das coisas visuais; seu papel de 'secretário geral' lhe terá permitido fazer 'gritarem' por toda parte as palavras (os assuntos, os textos) e as imagens (os objetos, as fotografias) em suas disposições recíprocas, em seus efeitos de **montagem** (Didi-Huberman, 2015 [1995], p. 53, grifo nosso)

Montagens onde reinam "o disparate, a discórdia e a desconveniência", montagens "que gritam". Nos permitimos uma pequena divergência do foco privilegiado do livro de Didi-Huberman (*A semelhança informe,* 1995), ao considerarmos

que a diferença ou a heterogeneidade, nas relações e associações (disparatadas, discordantes, desconvenientes) criadas por montagens impuras são tão ou mais perturbadoras do que qualquer semelhança, mesmo que informe. Os colaboradores da revista também pareciam, como Benjamin, se interessar em dar outros usos para objetos "fora de uso", como as moedas e medalhas antigas que Bataille estudou. O interesse da revista parecia ser tanto pelos documentos mais "selvagens", que pareciam sem sentido do ponto de vista ocidental, quanto pelos menos usuais ou obsoletos, que pareciam sem sentido precisamente por terem perdido seu uso corrente. Em vez de buscar produzir uma documentação em seu sentido mais estrito – artística, etnográfica ou arqueológica – o objetivo da revista era criar relações, tensões, choques, fricções, outros nexos entre esses documentos, mostrando que, mesmo fora de uso ou ainda "selvagens", se apresentavam ainda vivos (guardavam seu "frescor"), com forte potência crítica ou revolucionária, criando faíscas criativas ao serem friccionados com outros.

> Como proceder para que os documentos (observações, objetos de coleções, fotografias), cujo valor está ligado ao fato de que eles, coisas colhidas *in loco*, possam guardar algum **frescor** uma vez ordenados nos livros ou colocados numa gaiola em vitrines? (Leiris [1938] in Hollier, 1991 p. XII, tradução e grifo nosso)

Entre vários outros artistas modernos, tiveram seus trabalhos mais recentes (à época) publicados na *Documents*: Picasso, Miró, Arp, Braque, Giacometti, Brancusi, Duchamp, Leger, Klee, Ernst, de Chirico, Masson. Também foram publicadas fotografias de Boiffard, Lotar, Nadar. Textos e imagens (ambos "imagens de pensamento", *em estado selvagem*) se misturavam e se confrontavam em todos os números da revista. Várias revistas de vanguarda que circularam em várias línguas e países distintos buscaram fazer o mesmo, um grande número de publicações artísticas de vanguarda, ou experimentais, exercitaram esse tipo de montagem na mesma época, ou mesmo antes[37]. Mas o que fazia a revista *Documents* diferente das demais revistas de arte era a sua multiplicidade e heterogeneidade de temas, de campos de conhecimento e de colaboradores misturados, fazendo em suas montagens impuras ou informes essa "mistura propriamente impossível", como escreveu Leiris que considerava a revista uma "máquina de guerra contra ideias dadas, preconcebidas":

> Publicada pelo *marchand* Georges Wildenstein, editor da *La Gazette de Beaux-Arts*, *Documents* tinha como principais animadores, além do próprio Bataille, Georges-Henri Rivière, então vice-diretor do *Musée d'Éthnographie du Trocadéro,* e o poeta e crítico de arte [*esthéticien*] alemão Carl Einstein, especialista de arte ocidental moderna e autor da primeira obra consagrada à arte negra [*art nègre*]. Os colaboradores vinham dos mais

> diferentes horizontes, uma vez que com os escritores situados na ponta extrema – a maioria dissidentes do surrealismo reunidos em torno de Bataille – avizinhavam-se os representantes de disciplinas muito variadas (história da arte, musicologia, arqueologia, etnografia, etc.), alguns membros do Instituto ou ainda representantes do alto escalão dos Museus e Bibliotecas Nacionais. **Mistura propriamente 'impossível'**, menos por causa da diversidade das disciplinas – e das indisciplinas – e mais por causa do disparate entre os próprios homens, uns com um espírito francamente conservador ou ao menos levados (como Einstein) a fazer o papel de historiadores da arte ou de críticos e um pouco mais, enquanto os outros (como Bataille, que Rivière apoiava e que eu ajudei alguns meses como secretário da redação, no lugar de um poeta, Georges Limbour, e antes de um etnógrafo, Marcel Griaule) faziam de tudo para utilizar **a revista como uma máquina de guerra contra ideias dadas, preconcebidas** (Leiris, 1963, p. 688, tradução e grifos nossos).

A própria discussão da ideia de montagem surgiu em algumas passagens na revista como no nº 4 do segundo ano (1930) que dedica cinco páginas a Einsenstein, com uma grande série de fotogramas decupados pelo próprio cineasta, um texto de Rivière e outro de Robert Desnos. A revista já havia publicado um convite para as palestras de Einsenstein na Sorbonne, que aconteceram em 1929. Em uma delas, o

cineasta apresentaria, na sequência, seu filme *La ligne générale,* título do artigo na *Documents,* mas a polícia proibiu a projeção causando um grande protesto e debate sobre a liberdade de expressão na imprensa. Duas páginas e meia do artigo na revista foram então exclusivamente destinadas aos fotogramas deste filme, extraídos e montados pelo próprio Eisenstein, em uma clara analogia à própria montagem cinematográfica do filme "proibido". Tratava-se assim de uma montagem dentro de outra. A montagem do conjunto de fotogramas do filme feita por Eisenstein nessas páginas parece ser uma versão reduzida, ou micrológica, e visual, da própria experiência provocada pelo choque de imagens que encontramos ao longo de todos os números da revista.

Einsenstein defendia uma forma de montagem que não era exclusiva do cinema e que ele chamou de "montagem de atrações". Pelo nome, poderia parecer bem distinta das montagens em *Documents:* montagens por repulsões, ou por choques ou colisões. No entanto, Einsenstein, ao tratar de uma peça de teatro em um texto de 1923[38], explicou que sua ideia de montagem de atrações estaria relacionada com o teatro de revista, como Bloch em 1928, ou com o circo e suas "atrações". Nesses casos, uma "atração" também poderia ser repulsiva ou "incongruente", como ocorria bastante no circo, aproximando-se assim da proposta de *Documents,* que, em vários números, expôs imagens ou resenhas de espetáculos de peças de variedades em cartaz (teatros de revista).

Eisenstein também defendia a montagem como conflito, como ele escreveu nos *Cahiers d'art* em 1930, um "choque de dois pedaços em oposição um ao outro".

> É exatamente essa a grande força desses 'gaios saberes visuais': para Eisenstein, como para Bataille, nada era de direito infigurável. O *impossível* era o objeto reivindicado do figurável: convocado não ao tribunal da ideia, mas ao jogo voraz das imagens. O impossível – intraduzível, irrepresentável por meio de uma imagem que lhe seria 'conveniente' ou que o resumiria – era capaz de existir, de irromper visualmente na *colisão* de imagens, de semelhanças postas em contato, em suma, numa 'montagem de atrações'. Eisenstein diz com frequência, opondo verossimilhança e verdade, que a montagem é capaz de tudo, e, sobretudo, de *apresentar o irrepresentável*, sua grande 'magia', como ele escreve em algum lugar. Ora, Bataille não procede de outro modo quando nos faz 'deduzir pateticamente' certa noção – certa experiência de eficácia, certo fantasma – do espaço a partir dos choques de repetição expostos, em duas páginas de *Documents,* por um muro de prisão derrubado, um macaco vestido de mulher, um peixe que devora seu congênere, ou alguns 'selvagens' mascarados com a própria morte (Didi-Huberman, 2015 [1995], p. 336).

No nº 7 de 1930 da revista, após um texto de Bataille com o título *L'art primitif* ("A arte primitiva"), uma resenha

crítica do livro de mesmo nome, publicado por Georges-Henri Luquet naquele ano (como parte da "*Bibliothèque d'anthropologie*"), foi ilustrada com três desenhos infantis, um tema caro a Luquet, assinados por Lili Masson, de 9 anos de idade, filha de André Masson, além de duas páginas inteiras só com desenhos feitos por crianças abissínias (etíopes) nas paredes (chamados de *graffitis* na legenda) na igreja de Gojjam na Etiópia[39] (registradas por Marcel Griaule) durante as missas. A associação é clara entre os desenhos "primitivos" e infantis, além da alusão aos "pré-históricos". Na sequência da revista temos imagens, também de página inteira, de seis pinturas recentes (de 1930) de Miró, com um breve comentário de Bataille, seguidas de uma fotografia do chefe Mompo na Costa do Marfim. A foto é da expedição Seabrook (William Seabrook, viajante e fotógrafo), mas a legenda anuncia que a futura missão Dakar-Djibouti visitará esse chefe. Com essa imagem, ao lado de outra da mesma expedição mostrando o sacrifício de um cabrito, há uma breve introdução de Rivière que anunciava a futura missão à África, encabeçada por Griaule com Shaeffner e Leiris em sua equipe, todos colaboradores da *Documents*, além de contar com todo o apoio do Museu Etnográfico dirigido por Rivet e Rivière. A missão deveria "coletar" objetos para o museu, objetos nativos, "primitivos", tidos como documentos etnográficos, um tipo de "pilhagem" que foi bastante criticada pelos surrealistas em sua luta anticolonialista. Na sequência,

temos o belo texto de Leiris, *L'oeil de l'ethnographe, A propos de la Mission Dakar-Djibouti,* que se inicia exatamente com suas memórias (e impressões da África) de sua infância (de novo a associação entre infância e memória).

> Em 11 de maio de 1912 – eu tinha então 11 anos – meus pais me levaram ao teatro Antoine para ver a peça *Impressions d'Afrique* (Impressões da África) de Raymond Roussel, em sua primeira apresentação neste teatro. (...) A primeira noção que eu tive da África foi dessa época quando, me interessando pelos escritos de Raymond Roussel, que eu conhecia como amigo da família, eu sonhava com países longínquos e tortuosas descobertas, situando sobre o mesmo plano a aventura da viagem material e a aventura poética, que é, ela também, uma viagem, ainda mais decepcionante, e muito menos real (Leiris, 1991 [1930], p. 407, tradução nossa).

Leiris parece mostrar também – além da recorrente associação entre viagens e sonhos, viagens e literatura – o elo indissociável entre viagem e narração, entre o viajante, o explorador, e o narrador, o contador de histórias. Roussel, citado no texto, foi um dos financiadores da missão, com vários ministérios franceses e governos das colônias, como citado no texto de abertura de Rivière. O texto de Leiris continua com o relato de seu encontro com Griaule e a etnografia, e, na sequência, cita longamente um conto infantil de Helen

Bannerman, *The Story of Little Black Sambo*, que é acompanhado de outras fotografias da mesma expedição Seabrook, mostrando dançarinos e feiticeiros mascarados, um ritual de circuncisão de meninos, uma mulher nua com colares e pulseiras, e danças típicas em uma imagem já da outra expedição Griaule, em 1928, na Abissínia (Etiópia). Ao final, outra imagem da expedição Griaule, desta vez dos próprios etnógrafos, de costas caminhando pela savana africana.

> Uma viagem de estudos efetuada segundo as disciplinas etnológicas – como aquela que conto colaborar, sob a direção de meu amigo Griaule, entre Dakar e Djibouti – deve contribuir para dissipar vários erros e, partindo, arruinar várias de suas consequências, entre outras o preconceito entre raças, iniquidade contra a qual nunca nos insurgimos suficientemente. Isto basta para dar a esse empreendimento, além de seu interesse científico, um grande escopo humano. Quanto a mim, vejo sobretudo nesta viagem – além do melhor método para adquirir um conhecimento real, quer dizer, vivo – a realização de alguns sonhos de criança, ao mesmo tempo uma forma de lutar contra a velhice e a morte me jogando de corpo inteiro no espaço para fugir imaginariamente do avançar do tempo (Leiris, 1991 [1930], p. 413, tradução).

O texto de Leiris, secretário-arquivista da Missão Etnográfica e Linguística Dakar-Djibouti, que percorreu a

África entre 1931 e 1933, antecipava seu mais conhecido livro, *L'Afrique fantôme* ("A África fantasma"), publicado em 1934, a partir da experiência dessa viagem etnográfica (o "batismo etnográfico" de Leiris), que segue a mesma "mistura impossível" da *Documents,* um caderno de viagem, ou diário de campo, como dizem os etnógrafos, que relata o cotidiano da equipe da missão comandada por Griaule durante toda a travessia entre Dakar e Djibouti (os relatos da primeira parte do livro começam em 19 de maio de 1931 e os da segunda terminam em 16 de fevereiro de 1933) misturando "impossivelmente" relato etnográfico com diário pessoal, práticas "objetivas" ou "científicas" e experiências "subjetivas" e individuais: descrições de paisagens, festas, ritos, sacrifícios, fragmentos de sonhos, memórias de infância, impressões variadas, registro de costumes, de culturas. Não há separação entre a narrativa literária e a etnográfica, os campos da literatura e da antropologia se misturam constantemente[40].

Fernanda Peixoto, na apresentação da tradução brasileira do livro, relembrou a impossibilidade de separação entre viagem e narrativa, assim como considerou o livro como "uma colagem de fragmentos que se sucedem ao sabor da cronologia, fio a costurar observações etnográficas, ideias e fantasias" (Peixoto apud Leiris, 2007, p. 19). Descreveu o livro como uma "dupla etnografia", dos povos estudados e também do próprio grupo de pesquisadores. Poderíamos ir

além e pensar em uma tripla etnografia, incluindo também um tipo de "autoetnografia" *avant la lettre*, que também assegurava um caráter surrealista por acentuar o sentimento de estranhamento dessas narrativas ao descrever também a experiência pessoal de descentramento, por vezes bem íntima, do próprio etnógrafo-narrador, misturada às demais impressões. Assim, toda objetividade etnográfica era tensionada pela subjetividade literária.

> As impressões e reflexões que o livro projeta conduzem o leitor às dimensões em geral ausentes das monografias antropológicas, elaboradas a partir de convenções canônicas. Cada anotação do diário nos endereça à intimidade do ateliê do etnólogo e aos processos de produção do conhecimento antropológico: as relações com as sociedades estudadas; os acasos, fundamentais nos rumos da investigação; as relações próximas (e às vezes ambíguas) com os informantes e com os colegas de trabalho; as leituras paralelas, que tanto inspiram; as interferências das situações políticas locais. Menos que anedotário ou conjunto de dados confidenciais – utilizáveis, muitas vezes, para desmistificar as relações do antropólogo com os "nativos" ou para denunciar as "verdadeiras" (e nada nobres) intenções do pesquisador –, os bastidores do trabalho de campo revelados por Leiris levantam questões teóricas e metodológicas fundamentais: o lugar central da subjetividade na produção de conhecimento antropológico; o intervalo do tempo existente

> entre o acontecimento e seu registro; as dificuldades de tradução da experiência vivida, sempre reinterpretada no texto; o contato com povos "exóticos" e o exercício de descentramento que ele impõe, situando o antropólogo entre o seu mundo e o estudado (Peixoto apud Leiris, 2007, p. 20).

O livro foi muito mal recebido na época, sobretudo pelo campo da antropologia, tanto por seu formato experimental (surrealista) quanto por seu posicionamento político ao fazer críticas às posturas etnocêntricas e coloniais francesas, uma vez que os governos das colônias e os museus franceses também foram financiadores da expedição. Griaule rompeu definitivamente com Leiris após a publicação; sua venda chegou até a ser proibida e exemplares destruídos pelo governo nazista de Vichy, durante a ocupação alemã. Leiris explicitava, em *Afrique Fantôme* (1934), várias das ambiguidades daquele momento – inerentes à própria ideia hegemônica de moderno ou de modernidade ligada ao progresso - ao narrar sua paradoxal condição de um "colonialista anticolonialista" francês em missão etnográfica na África ainda colonizada pelos europeus.

Clifford escreveu sobre o livro: "Leiris questionou agudamente certas distinções científicas entre práticas 'subjetivas' e 'objetivas'. Por que, ele se perguntava, minhas próprias reações, meus sonhos, reações corporais etc. não são parte importante dos 'dados' produzidos pelo trabalho

de campo? (...) *L'Afrique fantôme,* permanece como um exemplo isolado de etnografia surrealista" (Clifford, 2008, p. 149). Essa nova categoria proposta por Clifford foi criticada por defensores de uma etnografia mais ortodoxa (tida por método específico ou trabalho científico), como Jean Jamin, que rebateu Clifford afirmando que a revista *Documents* seria a "parte maldita da etnografia"[41], o que Bataille e Leiris provavelmente tomariam por elogio, e não como crítica: "se há alguma parte de etnografia em *Documents* ela é ínfima, derrisória, aproximativa" (Jamin, 1999, p. 265, tradução nossa). Poderíamos, ao contrário de Jamin, ir ainda além de Clifford e ainda acrescentar nessa categoria outras narrativas "aproximativas" de práticas em tripla etnografia, como o livro de Lévi-Strauss, publicado em 1955, sobre sua experiência brasileira (1935 – 1939), *Tristes Trópicos*; ou *O turista aprendiz*, de Mário de Andrade, organizado em 1943, com os diários das viagens do escritor "modernista" paulista ao Norte e ao Nordeste do país, em 1927 e 1928-1929 (que serão discutidas no próximo capítulo). Ou, ainda, aquela que seria uma etnografia "ao avesso" (de um antropófago sobre os europeus), *Os ossos do mundo*, de Flávio de Carvalho, publicado em 1936, sobre sua experiência europeia (1934 – 1935).

O mais interessante no texto de Leiris publicado na *Documents*, *O olho do etnógrafo*, escrito antes de sua viagem, está precisamente nesse seu caráter aproximativo, mnêmico, liminar, entre passado e futuro, entre sonho e realização,

entre espera e viagem. Para os antropólogos (ou etnólogos) modernos, a primeira viagem para trabalho de campo, a primeira expedição, o primeiro exercício prático de etnografia em seu *terrain* (campo), funciona como um rito de passagem[42]. Como Leiris deixou claro desde o título do artigo, tratava-se da formação desse olhar do etnógrafo, essa forma de ver, de observar, um exercício prévio do olhar, antes da primeira missão. Tratava-se também de um *clin d'oeil* de Leiris ao visceral livro de Bataille (assinado como Lord Auch), publicado em 1928, *A história do olho*, e talvez também ao verbete "Olho – Petisco Canibal" (*Oeil – Friandise Cannibale),* que Bataille publicou no nº 4 da revista, em 1929. Fernanda Peixoto, em sua leitura detalhada desse mesmo artigo de Leiris, também assinalou que o principal laboratório onde foi construída essa outra forma de olhar parece ter sido exatamente a experiência de Leiris – com Bataille e demais colaboradores – na própria redação da revista *Documents.* Poderíamos chamar essa "outra maneira de ver", essa outra forma de observar, de olhar etnográfico surrealista, que poderia ser tanto um olhar surrealista para um etnógrafo profissional quanto um olhar etnográfico para um artista surrealista, ou ambos juntos, como no caso de Leiris, que transitou entre os dois campos "treinando" sua forma de olhar.

> "O olho do etnógrafo" traz as marcas dessa experiência formadora, híbrida e ímpar que *Documents* representa. Fiel ao

> espírito da revista, o texto dificilmente poderia ser classificado de "etnológico", ainda que esteja informado pela experiência etnográfica que se anuncia. Contudo, não se trata aqui de classificá-lo de "científico" ou "literário", mas de observar, pela aproximação do foco da leitura, o modo como essas faces se imbricam no interior dessa composição específica, como, aliás, em parte substantiva da produção do autor. A despeito das ressalvas feitas por Jamin, suspeito que esse exercício possa contribuir para recuperarmos as potencialidades do projeto da *Documents* – ativismos e modismos à parte – para a reflexão antropológica atual, sobretudo no que diz respeito à atenção ali conferida à arte e aos objetos, a partir do rompimento com todo tipo de hierarquia entre a produção ocidental e as demais. E tal recuperação se inicia na montagem mesma da leitura aqui proposta. Trata-se de mimetizar deliberadamente o treino rotineiro dos partícipes da revista aproximando o olho do objeto, apoiando-se na convicção de que tal movimento conduz efetivamente a outra maneira de ver (Peixoto, 2015, p. 214)

No retorno da viagem etnográfica à África, em 1933, a *Documents* já não circulava mais, e os primeiros resultados da missão foram então publicados em outra revista de vanguarda, a *Minotaure*, que circulou entre 1933 e 1939 editada por Albert Skira. O segundo número da *Minotaure* foi totalmente dedicado à Missão Etnográfica e Linguística Dakar-Djibouti.

Um extrato do caderno de campo de Leiris sobre as danças funerárias Dogon chegou a ser publicado, com fotos, no primeiro número da revista. A *Minotaure* era uma publicação claramente tributária da *Documents*, conhecida por ter reunido novamente os surrealistas, os grupos de Breton e dos dissidentes em torno de Bataille – que não participou da revista – e novos adeptos. A revista tinha como subtítulo "Arts Plastiques – Poésie – Musique – Architecture – Ethnographie et Mithologie – Spectacles – Études et observations psychanalitiques". Interessante notar a separação entre etnografia e mitologia, entre as diferentes artes (plásticas, literatura, música) e, além dos campos já tratados regularmente na *Documents*, a inclusão da psicanálise, com vários textos de Lacan, desde seu primeiro número, e, também, da arquitetura, mesmo que com uma presença discreta, como mostra o texto de Le Corbusier sobre Louis Sutter no nº 9 de 1936. A *Minotaure* se aproximava desses novos campos, mas se distanciava daquele da etnografia, se tornando cada vez mais uma revista cultural como as outras artísticas de vanguarda, uma publicação de arte e literatura.

Desde ao menos o final dos anos 1920, já havia um claro desconforto entre os artistas surrealistas e parte dos etnógrafos da antropofagia francesa ainda emergente. Leiris, por exemplo, estava entre os dois, sendo ao mesmo tempo surrealista e etnógrafo. Havia uma crescente divergência sobre o apoio à política colonial do país (em particular na África),

que financiava as missões etnográficas pelas colônias francesas, a exemplo da Dakar-Djibouti, como Leiris deixou transparecer em seu livro. Havia, também, uma ambiguidade permanente entre os jovens antropólogos que, em parte denunciavam o etnocentrismo dos financiadores europeus, em particular dos governos colonizadores ou coloniais, mas eram, ao mesmo tempo, deles dependentes.

Em 1931, os surrealistas – Breton, Aragon, Éluard, Péret, Sadoul, entre outros – publicaram *tracts* (panfletos) denunciando a violência do Estado francês, sobretudo o trabalho forçado nas colônias, fazendo ampla campanha contra a Exposição Colonial Internacional. Montada no Bois de Vincennes, essa exposição tinha a norte-americana Josephine Baker – como já vimos, conhecida na época dos teatros de revista *"noir"*, e musa do *jazz* norte-americano –, como "rainha das colônias". Os panfletos traziam o título: *Ne visitez pas l'Exposition Coloniale* (Não visitem a Exposição Colonial). Os surrealistas exigiam "a evacuação imediata das colônias e o julgamento em tribunal dos generais e administradores responsáveis por massacres", a Exposição Colonial Internacional é comparada ao *Luna-Park,* a Disneylândia europeia daquela época. A mobilização surrealista resultou em uma contraexposição que teve o apoio do Partido Comunista Francês (PCF), naquele mesmo ano (setembro 1931), com o título: *La verité sur les colonies* (A verdade sobre as colônias). O CVIA (*Comité de vigilance des intellectuels antifascistes,* Comitê de vigilância dos

intelectuais antifascistas), comitê de luta antifascista, passou a ser também um comitê de luta anticolonialista.

A inauguração do novo *Musée de l'Homme* (Museu do Homem), em 1938, em substituição ao velho "Troca", deixou evidente um rompimento: não só havia desaparecido o "antiquado" bricabraque, que tanto fascinou os surrealistas, como o novo museu buscava uma profissionalização e especialização do campo da etnografia e não se furtava a se reconhecer, segundo termos do próprio Rivet, seu diretor e idealizador, como "acima de tudo um museu colonial". Rivet, que tinha sido um dos criadores do CVIA, se desligou desse comitê no momento em que a luta antifascista passou a ser também uma luta anticolonialista (e, obviamente, antirracista). Com o fortalecimento cada vez maior do fascismo na Europa, os surrealistas deixaram suas antigas rixas de lado e se reuniram novamente. Bataille, por exemplo, passou a publicar com seu antigo inimigo íntimo Breton, entre 1935 e 1936, os cadernos chamados de *Contre-Attaque* (Contra-ataque), uma publicação da *Union de lutte des intelectuels révolutionnaires* (União de luta dos intelectuais revolucionários). "A vida humana aspira às paixões e reencontra suas exigências", escreveu Bataille, enquanto Breton reforçou: "Somos nós que temos que encontrar (...) palavras de ordem novas, palavras de ordem que lembrem da possibilidade de mudar o mundo totalmente (...) palavras de ordem perturbadoras" (2013 [1935], contracapa, tradução nossa).

Bataille também publicou, entre 1936 e 1939, a revista *Acéphale,* que tinha por subtítulo "Religion – Sociologie – Philosophie", essa publicação radicalizou certas discussões iniciadas em *Documents*. Nessa época, Bataille também criou com Leiris, Roger Callois e outros colaboradores, o *Collège de Sociologie,* que funcionou entre 1937 e 1939 em uma sala de uma livraria parisiense (*Galeries du livre*), onde aconteciam conferências e debates que reuniam vários intelectuais, entre eles Walter Benjamin. Bataille e Benjamin se conheceram na Biblioteca Nacional (BnF), onde Bataille trabalhava e Benjamin fazia sua pesquisa para o projeto das *Passagens*. Foi a Bataille que Benjamin confiou seu arquivo do trabalho em curso sobre as passagens (*Das Passagen-Werk*) ao deixar Paris quando os nazistas invadiram a cidade, e Bataille escondeu esse conjunto de textos inacabados na própria BnF. *Acéphale,* – apesar de aprofundar temas tratados rapidamente em *Documents,* como a questão do sagrado e da vida cotidiana –, não manteve o formato das montagens. Houve uma última tentativa, tardia e breve (entre 1942 e 1944), dos surrealistas exilados em Nova Iorque durante a Segunda Guerra – sobretudo Breton, Ernst, Duchamp e Hare (como editores) – de retomar um formato próximo de *Documents* em uma nova revista, a *VVV,* que chegou a contar com a participação de Aimé Césaire e, também, de Claude Lévi-Strauss.

Voltando ao mesmo nº 7, de 1930, da *Documents* – em que foi publicado o artigo de Leiris sobre a missão africana,

com as impressionantes fotografias etnográficas das missões Seabrook e Griaule – podemos ler, ao final do número, um outro texto de Leiris que parece caminhar no sentido oposto, ou contraposto, do anterior. Se, no artigo anterior, Leiris buscava sua memória de infância[43] para imaginar uma viagem iminente, nesse ele acenava para o futuro a partir da mitologia. Trata-se do verbete *GRATTE-CIEL* (arranha-céu) do dicionário crítico, ilustrado com fotografias em páginas inteiras do *Empire State Building* e do *Chrysler Building* (com o *Le Daily News Building* de um lado e o *New York Central Building* do outro na mesma imagem) em Nova Iorque. Leiris não se furtou em comparar os arranha-céus nova iorquinos à mitológica Torre de Babel, ao mito dos Titãs e, também, em atentar para o simbolismo de virilidade fálica desses monumentos arquitetônicos ao progresso técnico, ao capitalismo norte-americano, a partir do conteúdo psicanalítico da própria expressão: "arranha-céu". O verbete terminava aludindo ao mito moderno do progresso.

> Os arranha-céus são então maravilhosos e modernos símbolos, tanto por seu nome quanto por sua forma, de uma das mais graves constantes humanas: aquela que foi a causa da morte de Laio por seu filho, do desastre final de Faéton, como de algumas perturbações sociais e de bom número de invenções, o complexo de Édipo que é, sem contradito possível, um dos mais poderosos fatores de evolução ou, se prefere-se o termo,

> de “progresso”, tendo em vista que implica um desejo não menos de substituição do que de alegre demolição... (Leiris, 1991 [1930], v. 2, p. 433, tradução nossa).

Em seu último texto publicado na *Documents,* ao final do seu último número (8º do ano 2, 1930) na parte “Variedades”, *L’esprit moderne et le jeu de transpositions* (O espírito moderno e o jogo de transposições), Bataille também mostrou sua visão do “espírito moderno”, de forma crítica à própria modernidade (“o espírito moderno”), se aproximando bastante daquela imagem do moderno hegemônico em Benjamin, do “sentimento de se encontrar à beira de um abismo”[44]. O texto foi editorado com várias imagens fantásticas (ou “irritantes”), começando por uma fotografia de moscas coladas em papel mata-moscas (que funciona como o cuspe ou a teia da aranha) ampliado por Boiffard de uma imagem da capela mortuária da igreja Santa Maria da Conceição em Roma; seguida das fotografias de detalhes microscópicos de moscas, realizadas pelo Instituto de Micrografia de Paris por solicitação da revista. O artigo expõe claramente o desejo de Bataille – próximo tanto dos “trapos e farrapos” da história em Benjamin quanto da valorização warburguiana dos pequenos detalhes – de enfrentar aquilo que os outros não conseguiam ou não queriam se aproximar para ver. Também poderia ser relacionado ao olhar de perto do etnógrafo, que, nessa proximidade, vê todas as impurezas e torna qualquer

forma um "informe", que era também o que Bataille fazia em suas montagens impuras e informes da revista ao juntar documentos pouco vistos ou que sempre eram vistos separadamente e, também, ao transgredir as fronteiras entre diferentes campos disciplinares.

> É uma vontade súbita, de viver, que intervém como uma rajada de vento noturno que abre uma janela, mesmo somente um ou dois minutos, retirando repentinamente todas as pesadas cortinas que escondem o que não valeria a pena ver; é uma vontade de um homem que perde a cabeça, que pode se permitir afrontar bruscamente ao que todos os outros fogem. O *espírito moderno* só chegou, nos melhores casos, a substituir essa possibilidade do homem sufocado de horror propondo qualquer outro desvio, desde que este entrasse, se necessário em sentido contrário, dentro dos quadros já estabelecidos. (Bataille [1930] 1991, p. 491, vol 2, tradução nossa).

Bataille parece reforçar aquela outra "tradição" moderna heterodoxa que Ernst Bloch e Walter Benjamin ("apresentação" v. 1) se esforçaram em mostrar. Tratava-se da "Herança *deste* tempo", como indica o livro de Bloch, de uma outra "tradição" moderna crítica do progresso tecnicista inexorável e que não separa tradição e modernidade, "selvagem" e "civilizado", natureza e cultura. Uma outra forma de pensar, uma (auto) crítica do próprio processo de modernização, um

tipo de interrupção necessária à "evolução histórica" que conduzia para uma catástrofe. Um pensamento pela prática da montagem – que opera pelo choque de heterogeneidades e valoriza a impureza – como forma de conhecimento e como um "procedimento de interrupção" do *continuum* da história, recusando as ilusões do progresso, não em nome de um retorno ao passado, mas propondo um "outro desvio" crítico, pelo passado, mas em direção a outro futuro possível, um futuro antes desejado naquele passado que foi interrompido.

Notas

[1] Muitas vezes o termo é usado como sinônimo do campo disciplinar da antropologia, mas alguns, como Lévi-Strauss, fazem uma distinção por etapas, que poderiam ser realizadas por pesquisadores diferentes: a etnografia, trabalho de campo e produção de dados; a etnologia, estudo e comparação entre os dados etnográficos; e a antropologia seria a última etapa, de conclusão teórica do estudo comparativo. "Etnografia, etnologia e antropologia não constituem três disciplinas diferentes, ou três concepções diferentes dos mesmos estudos. São de fato, três etapas ou três momentos de uma mesma pesquisa" (Lévi-Strauss, 1989 [1958], p. 396). Philippe Descola segue a mesma distinção, mas insiste em sua prática por um mesmo pesquisador: "Existe uma única ciência, a antropologia, mas ela compreende três etapas diferentes. (...) A etnografia

constitui a primeira etapa. Aos 25 anos, você vai para o cafundó da Amazônia com a mochila nas costas e fica lá dois anos e meio com os Achuar. Você aprende a língua deles, tenta entender o sistema de parentesco, como se alimentam, quais nomes dão às plantas e aos animais, por que movem a guerra, a maneira como interpretam sonhos etc. Você escreve uma tese de doutorado sobre eles, publica livros e contribui assim para o conhecimento de uma tribo (...) É nisso que consiste a etnografia. Podemos dar um passo adiante e fazer etnologia, quer dizer, estabelecer comparações numa escala local. Essa é a segunda etapa. (...) A partir das informações etnográficas disponíveis sobre cada uma das tribos, o etnólogo tenta compreender como certos traços comuns se distinguem dentro da escala da Amazônia. (...) Agora vamos ao antropólogo. Repito que o antropólogo, o etnólogo e o etnógrafo são uma só pessoa. A partir da massa de informações relativas às diferentes regiões do mundo, o antropólogo tenta entender os fenômenos mais amplos, ou seja, não mais a diferença entre os sistemas de casamento da Amazônia e da Nova Guiné, mas entre os da Amazônia, da Nova Guiné, da Austrália, da África ocidental, da Europa cristã, do México antigo etc." (Descola, 2016, p. 36 – a partir de uma conferência de 2007).

[2] Apesar de, na apresentação do primeiro volume das obras completas de Bataille, Michel Foucault ter sido enfático: "Sabemos hoje: Bataille é um dos escritores mais importantes de seu século" (Foucault, In Bataille. *Oeuvres Complètes* I, 1970, tradução nossa).

[3] A família possuía filiais da galeria parisiense em Londres e Nova Iorque, *Wildenstein Gallery.* Como veremos no próximo capitulo, foi a galeria parisiense que recebeu em janeiro de 1937 a exposição resultante da missão do casal Lévi-Strauss ao Mato-Grosso e, em janeiro de 1938, recebeu também uma grande Exposição Internacional do Surrealismo.

[4] Dennis Hollier (1991) também deixou claro, nesse texto inicial da republicação da revista com o título "O valor de uso do impossível", que para se opor à proposta de Breton do "possível da imaginação", Bataille propunha, sobretudo a partir exatamente da proximidade proposta com a etnografia, o "impossível do real".

[5] Como sabemos, o processo de descolonização da África e da Ásia/Oceania só ganha efetivamente força após a Segunda Guerra, quando os movimentos de libertação/independência das colônias se fortaleceram ao tempo em que os países europeus se enfraqueceram militar/economicamente com a guerra. A descolonização se efetiva a partir dos anos 1940 nos países asiáticos (como Índia, Paquistão, Birmânia, Ceilão ou Indonésia) e, a partir dos anos 1950, nos países africanos (como Gana, Quênia, Senegal ou Congo Belga). que desde os anos 1880 tinham sido divididos (sobretudo a partir da "partilha da África" feita na Conferência de Berlim em 1884) territorialmente para dominação/colonização por diferentes países europeus (França, Reino Unido, Bélgica, Alemanha, Itália, Portugal e Espanha), com raras exceções de países independentes como a Etiópia (Império Etíope ou Abissínia, dominada

brevemente pela Itália) ou a Libéria (dominada brevemente pelos norte-americanos).

[6] A partir do número 5 do segundo ano a lista foi renovada, entre o número 6 de 1929 e o número 5 de 1930, a lista desaparece e só é citado o nome do secretário geral, Georges Bataille.

[7] Arqueólogo americanista, irmão do autor do livro sobre a Mesa Verde, usado por Warburg em sua expedição ao Novo México, como vimos no v. 1 (*Fantasmas Modernos*).

[8] Antropólogo americanista que escreveu sobre povos indígenas Tupi-Guarani e Tupinambá, grande amigo de Michel Leiris, e que se tornou também bem próximo de Claude Lévi-Strauss no exílio.

[9] Como fizemos uma tradução bem aproximativa, segue a versão original: "*Ich habe mit großem interesse ihre arbeiten, sowie die veröffentlichungen ihres instituits, verfolgt. Es ware mir lieb, wenn zwischen ihren, ihrem institut und unserer zeitschrift, eine verbindung hergestellt werden konnte. Gerade ihre forschunsmethoden erwecken meine starkste teilnahme und es ware mir lieb von ihren arbeiten zu bekommen.(…) Seien sie so gütig, wenn es ihrem vergnügen macht, bei uns mitzuarbeiten, mir bald themen vorzuschalagen, die sie bei uns zu behandeln wünschen. Sie können versichert sein, dass alle arbeiten auf das sorgfältigste übersetzt warden*" (carta disponível no *Warburg Institute Archive*).

[10] No campo específico da história da arte há uma série de exposições, catálogos e livros de arte ou de artistas sobre o tema, para citar só alguns de uma longa lista: *African Negro Art* (1914); Lovejoy/Boas,

Primitivism and related ideas in Antiquity (1935); Goldwater, *Primitivism in Modern Painting* (1938); *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes* (1967); Laude, *La peinture française et l'art nègre* (1968); Bell, *Primitivism* (1972); Wentick, *Modern and primitive art* (1979); *Primitivism in 20th century art: Affinity of Tribal and Modern* (1984); Harrison/Frascina/Perry, *Primitivism, Cubism, Abstration* (1993); Rhodes, *Primitivism and modern art* (1994). A ideia de primitivismo no debate da história da arte é bem antiga, como escreveu Goldwater em 1938: "O interesse artístico do século XX nas produções dos povos primitivos não foi nem tão inesperado nem tão repentino como geralmente se supõe. Sua preparação remonta aos primórdios do século XIX". A compreensão de que esses artistas modernos eram críticos aos excessos da modernização também já surge em alguns desses textos, como em Perry (1993): "Muitos artistas que hoje denominamos 'modernos' na verdade se opuseram ao processo de modernização (entendido como as forças de industrialização e urbanização na sociedade capitalista ocidental)".

11 Ao menos desde a publicação da revista *La Révolution surréaliste,* a partir do final de 1924 – dirigida por Pierre Naville (responsável pela formulação da proposta creditada a Walter Benjamin de "organização do pessimismo" em 1926) e Benjamin Péret até o número 3 e, depois, por André Breton – os surrealistas se engajaram na luta contra o capitalismo, contra o colonialismo e contra o racismo. Muitos surrealistas chegaram a se filiar ao Partido Comunista, no entanto, essa aproximação sempre foi tensa entre surrealistas e comunistas. Os surrealistas, na maior parte das vezes, estiveram

bem mais próximos dos trotskistas (ou ainda dos anarquistas) e, portanto, contra os stalinistas (com exceção de Aragon), o que levou a maioria a se afastar do Partido quando Stalin subiu ao poder na União Soviética.

[12] Breton conheceu Césaire durante a fuga do nazismo para o exílio nos EUA, na escala forçada do navio – onde também estava, entre outros surrealistas, artistas e pensadores, Lévi-Strauss – na Martinica. Além de poeta surrealista – considerado um "monumento lírico" por Breton – Césaire foi um homem político e uma liderança do movimento literário *Négritude* (criou, com colegas, as revistas *L'étudiant noir, Tropiques* e *Présence Africaine*, referência do pan-africanismo) e de movimentos de descolonização da África.

[13] Péret além de surrealista foi também antropófago, participou, como veremos, da *Revista de Antropofagia,* durante o período que viveu no Brasil pesquisando a cultura popular, em particular a afro-brasileira, de 1929 até 1931, quando foi preso (por sua militância política, trotskista) e expulso pelo governo (anticomunista e antissemita) Vargas.

[14] Como bem insiste Sophie Leclercq (2008): "No momento das descolonizações [anos 1950], vários intelectuais tomam consciência por sua vez da necessidade de desconstruir o mito colonial, como Aimé Césaire faz no *Discours sur le colonialisme* [Discurso sobre o colonialismo, 1950]. Perto deles, a participação dos surrealistas [nos anos 1920] pode até parecer anedótica. (...) Mas essa falta de fôlego no pós-guerra não pode fazer esquecer que, mais de trinta anos

antes deste tempo das decolonizações anunciadas, enquanto a época lhes mostrava toda a incongruência de suas reivindicações, os surrealistas souberam, pela força de sua estética anticolonial, reivindicar aquilo que só aconteceu com as independências. O mérito desses poetas, na vanguarda tanto política quanto estética sobre a questão, talvez seja este: ter sabido enfrentar os tempos (*l'air du temps*)." É importante lembrar que Aimé Césaire, que além de poeta surrealista também foi um homem político (atuou na Martinica e na França), precisou, por um tempo, não se dizer surrealista por pressão interna do Partido Comunista Francês (PCF). O martiniquês, que era apaixonado pelo batuque afro-brasileiro, só rompeu com o Partido em 1956 e, a partir desse momento, passou a se dedicar mais à revista/editora *Présence Africaine*. A revista ícone do pan-africanismo, fundada por Alioune Diop, tinha como patronos, junto com Césaire, outros escritores e artistas ligados ao surrealismo como Leiris, Picasso e, também, Joséphine Baker.

15 Entre maio e setembro de 2019 foi montada a exposição "Préhistoire. Une énigme moderne" no Centre Pompidou em Paris com curadoria e editoria do catálogo de Cécile Debray, Rémi Labrusse e Maria Stavrinaki. Esta última publicou também na mesma ocasião o livro *Saisis par la préhistoire. Enquête sur l'art et le temps des modernes,* além de ter publicado logo antes *Contraindre à la liberte. Carl Einstein, les avant-gardes, l'histoire* (ambos pela editora *Les presses du réel*).

[16] A aproximação mais famosa entre Bataille e essa discussão moderna sobre a "Pré-história" se deu bem após a experiência da *Documents*, na ocasião de sua visita à gruta de Lascaux, em 1954. Bataille escreveu vários textos sobre o tema, sendo o mais conhecido o livro *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art,* publicado no ano seguinte, 1955, pela editora Skira (o casal Skira acompanhou Bataille em sua visita à Lascaux). Um livro recente, de Daniel Fabre (2014), explora a importância dada por Bataille às crianças que descobriram a gruta (como vimos, essa associação direta entre uma ideia de "primitivo" e desenhos de crianças e pré-históricos é recorrente ao menos desde a experiência de *Documents*): *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants.*

[17] James Clifford explica o termo de forma crítica (e, talvez, um pouco exagerada) ao comentar sobre o antigo museu do Trocadéro (o "Troca") em Paris: "O museu se apoiava na onda de entusiasmo pela *art nègre.* Durante a década de 1920, o termo *nègre* podia abranger o moderno *jazz* americano, as máscaras tribais africanas, o ritual do vodu, as esculturas da Oceania, e até mesmo artefatos pré-colombianos. Ele tinha alcançado as proporções que Edward Said chamou de 'orientalismo'– uma bem articulada representação coletiva expressando um mundo geográfica e historicamente vago, mas, em termos simbólicos, nitidamente exótico (1978). Se a noção de 'fetiche' africano teve algum significado nos anos 1920, ela descrevia não uma modalidade de crença africana, mas sim o modo pelo qual artefatos exóticos eram consumidos por

aficionados europeus. Uma máscara ou uma estátua ou qualquer traço de cultura negra podia efetivamente resumir um mundo de sonhos e possibilidades – apaixonado, rítmico, concreto, místico, incontido: África" (2008 [1981], p. 143).

18 No próximo capítulo veremos que Cendrars se tornou um grande amigo dos artistas "modernistas" paulistas, em particular do casal Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, visitou o Brasil com frequência e foi tido como um dos maiores responsáveis pela chamada "redescoberta" do Brasil desses artistas "modernistas", com papel central no Movimento "Pau Brasil" proposto por Oswald de Andrade (1924).

19 Na nota de abertura do livro (assinada por Cendrars em Les Grands-Mulets, 1920), o autor explica o caráter compilatório da publicação: "*Le présent volume est un ouvrage de compilation. C'est pourquoi je me suis fait un devoir d'indiquer exactement dans la Bibliographie la date et le lieu de la publication des ouvrages compulses. J'ai reproduit ces contes tels que les missionnaires et les explorateurs nous les ont rapportés en Europe et tels qu'ils les ont publiés. Ce ne sont pas toujours les versions les plus originales, ni les traductions les plus fidèles. Il est bien à regretter que l'exactitude littéraire ne soit pas le seul souci légitime de ces voyageurs lointains.*" Blaise Cendrars, *Anthologie Nègre*, éditions de la sirène, Paris, 1921.

20 Mbembe também citou Breton: "Nos anos 1920, André Breton declarou que o surrealismo tem certa ligação com os 'povos de cor' e que existem afinidades entre o pensamento dito primitivo e o

pensamento surrealista. Ambos, afirmou, visam suprimir a hegemonia do consciente. Tratava-se, efetivamente, de subir de volta às fontes perdidas dos rios e de sair de uma história que, anunciando a decadência e a morte, também é portadora de promessas de eternidade. Nessa perspectiva, o 'modelo negro' abre caminho para um novo tipo de escrita. Tratava-se também de redescobrir o caráter selvagem da língua e ressuscitar a palavra, pois é somente graças à plasticidade do idioma que se obtém a plenitude da linguagem. As relações entre os surrealistas e os militantes libertários e trostskistas após a Segunda Guerra Mundial lhes permitiram criar laços com militantes anticolonialistas." (2018 [2013], p. 85) Mbembe chama ainda atenção para a ambiguidade (incontestável) dessa "crítica estética, amálgama de anarquismo e vanguardismo" ou "crítica estética do colonialismo" que, segundo ele (discordamos do autor neste ponto específico), não teria conseguido romper completamente com o "mito da existência de 'povos superiores' e, por decorrência, com a ameaça e a mania de degenerescência ou a possibilidade de regeneração". Ainda segundo Mbembe: "A crítica anticolonial de caráter estético, vanguardista e anarquista recupera grande parte desses mitos e estereótipos coloniais que ela se esforça em subverter. Não questiona a existência do canibal, de um mundo negro fundamentalmente irracional e selvagem" (p. 87). Como já explicamos no prólogo deste volume, nossa compreensão de "selvagem", a partir do "pensamento em estado selvagem" proposto por Lévi-Strauss, difere bastante do senso comum criticado por Mbembe. Na sequência, o autor cita ainda, como exemplo de

um movimento similar (e bem próximo) aos surrealistas, os poetas negros da *Négritude* como Aimé Césaire. Césaire, como já vimos (cf. nota 12), se tornou amigo de Breton em 1941 na Martinica (ilha caribenha até hoje território ultramarino francês, TOM, *Territoires d'Outre-mer*), neste momento ele já havia publicado "Cahier d'un retour au pays natal" (1939), texto aclamado pelos surrealistas.

21 Clifford comenta a época citando Leiris: "Paris, 1925: a *Revue nègre* faz grande sucesso em sua temporada nos Théâtre des Champs Élysées, *seguindo* os passos da *Southern Syncopated Orchestra* de W.H. Wellmon, Os *spirituals* e o *jazz* arreatam a burg*uesia de vanguarda,* que toma de assalto os bares dos negros, vibra com os novos ritmos em busca de algo primitivo, *selvagem*... e completamente moderno. A Paris da moda é levada pelo som pulsante dos banjos e da sensual Josephine Baker, 'a se abandonar ao ritmo do *charleston*' (Leiris, 1968, p.33). Paris, 1925: um núcleo de acadêmicos – Paul Rivet, Lucien Lévy-Bruhl e Marcel Mauss – cria o *Institut d'Ethnologie*. Pela primeira vez na França existe uma organização cuja preocupação principal é o treinamento de pesquisadores de campo profissionais e a publicação de estudos etnográficos. (...) Por exemplo, quando Leiris cuja evocação de Josephine Baker acabei de citar, rompe com o movimento surrealista, no final da década de 1920 [Clifford cita o rompimento com Bréton], em busca de uma aplicação mais concreta de seu talento literário subversivo, pareceu natural para ele estudar com Mauss no *Institut d'Ethnologie* e se tornar etnógrafo na África – um participante da primeira grande expedição francesa, a Missão Dakar-Djibouti"(2008 [1981], p. 127).

[22] Mbembe associou diretamente a própria figura de Joséphine Baker a um tipo de racismo: "No imaginário exótico da França, foi sem dúvida a personagem Joséphine Baker que cimentou na cultura popular essa forma de racismo desenvolto, displicente e libertino." (2018 [2013], p. 129). Sem dúvida não podemos nos esquecer da norte-americana Baker como a "rainha das colônias" na Exposição Colonial Internacional de 1931 em Paris, mas sua figura nos parece ser bem mais complexa, mostrando toda a ambiguidade do período, já que ela era próxima dos surrealistas que criticaram a mesma Exposição. Joséphine Baker também esteve no Brasil nos anos 1920, no mesmo momento em que o arquiteto urbanista moderno racionalista, Le Corbusier, também amigo e conterrâneo de Blaise Cendrars, fazia suas conferências, a convite de Paulo Prado, pelo país. Não deixa de ser curioso imaginar seus encontros (românticos?) com Le Corbusier – um dos maiores representantes do pensamento moderno ligado ao progresso, racionalista e funcionalista –, aparentemente por ela encantado, pelos morros cariocas naqueles "anos loucos" (há registros nos arquivos – na *Fondation Le Corbusier*, com algumas cópias no livro organizado por Margareth Pereira et ali, *Le Corbusier e o Brasil* - de textos e desenhos de Le Corbusier sobre esses passeios, em particular da subida ao Morro da Favella, também retratado por Tarsila do Amaral em 1924). Le Corbusier e Baker voltam juntos à Europa no mesmo navio transatlântico em 1929 (o Lutetia, uma foto conhecida mostra os dois juntos no convés e, outra, em um baile à fantasia com roupas de palhaço). Uma exposição foi realizada no MAR – Museu de Arte do

Rio - sobre o tema, em 2014, com o título sugestivo: "Josephine Baker e Le Corbusier no Rio: Um caso transatlântico" (curadoria de Inti Guerrero e Carlos Maria Romero). A grande "diva", chamada pela imprensa de "Vênus Negra", voltou ao Brasil em várias ocasiões e sempre foi muito bem recebida pelos movimentos e pela imprensa afro-brasileiros (sua última visita foi em 1971, quatro anos antes de sua morte em Paris).

23 Já trabalhamos sobre o tema em *Elogio aos errantes* (2012). Clifford explica bem essa relação entre deambulações urbanas surrealistas com a etnografia: "O termo etnografia, tal como estou usando aqui, é diferente, evidentemente, da técnica de pesquisa empírica de uma ciência humana que na França foi chamada de etnologia, na Inglaterra, de antropologia social, e na América, de antropologia cultural. Estou me referindo a uma predisposição cultural mais geral, que atravessa a antropologia moderna e que esta ciência partilha com a arte e a escrita do século XX. O rótulo etnográfico sugere uma característica atitude de observação participante entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha. Os surrealistas estavam intensamente interessados em mundos exóticos, entre os quais eles incluíam uma certa Paris. Sua atitude, embora comparável àquela do pesquisador de campo, que tenta tornar compreensível o não familiar, tendia a trabalhar no sentido inverso, fazendo o familiar tornar estranho. O contraste é de fato gerado por um jogo contínuo entre o familiar e o estranho, do qual a etnografia e o surrealismo eram dois elementos" (2008 [1981], p. 125).

[24] O que de maneira bem peculiar antecipa o que muito mais tarde será chamado de etnografia urbana. "Os primeiros surrealistas, de fato, inverteram a postura da etnografia mais clássica, que busca tornar familiar ou compreensível o estranho longínquo ou exótico, e fizeram um tipo de etnologia às avessas, ao buscar, em suas deambulações urbanas, o estranho (no sentido do *Unheimlich* alemão) no banal cotidiano da cidade moderna em transformação – ou seja, ao buscar estranhar, ou tornar incompreensível o que é familiar no seu próprio cotidiano urbano. Assim, terminaram por transformar o que a princípio é banal em super-real, surreal, sobretudo a partir da ambiguidade e da fugacidade entre o novo e o antigo, entre o modernizado e o antiquado, uma das principais características da experiência urbana moderna. (...) Não pretendemos aqui entrar na discussão sobre a prática ou a atividade surrealista, em particular sobre a possibilidade, ou impossibilidade, de considerar suas deambulações urbanas, seus relatos e narrativas como estudos etnográficos. Buscamos, sim, entendê-las como um tipo de atitude, de "sensibilidade etnográfica" como disse Gilberto Velho ou de "postura antropológica", como dizem Michel Agier e Alessia de Biase: essa atenção crítica ao Outro, aos vários outros, diretamente relacionada ao cotidiano urbano. Os surrealistas não estavam fazendo um "trabalho de campo de observação participante" propriamente dito, é evidente: eles estavam vivendo à sua maneira bem singular a vida cotidiana na cidade moderna dos anos 1920. Mas interessa perceber em seus relatos literários, principalmente em suas narrativas errantes, certa atitude etnográfica

surrealista, um tipo de etnografia voraz (*trouvailles*) – essa busca do estranhamento do próprio cotidiano, a partir da atração pelos resíduos, pelas sobras da fugacidade urbana, num jogo contínuo entre familiar e estranho (*Unheimlich*) – em suas deambulações urbanas" (Jacques, 2012, p. 116).

[25] Clifford não por acaso inicia seu texto "Sobre o surrealismo etnográfico" publicado em *The Predicament of Culture* (no Brasil, publicado no livro *A experiência etnográfica*) com uma epígrafe de Max Ernst, que se tornou amigo de Claude Lévi-Strauss nos anos 1940 em Nova Iorque: "A junção de duas realidades, inconciliáveis em aparência, sobre um plano que aparentemente não combina com elas.." Clifford define sua compreensão de "surrealismo": "Nas décadas de 1920 e 1930, a etnografia e o surrealismo desenvolviam-se em intensa proximidade. Estou usando o termo *surrealismo* num sentido obviamente expandido, para circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições (...) Definições mutáveis de arte ou de ciência devem provocar unidades retrospectivas, novos tipos ideais para a descrição histórica. Nesse sentido, o **surrealismo etnográfico** é uma construção utópica, uma declaração sobre as possibilidades tanto as passadas quanto as futuras da análise cultural" (2008 [1981], p. 123, grifo nosso).

[26] O grupo de dissidentes considerava os bretonianos os "mais chatos idealistas", como dizia Bataille, sobretudo por causa do comprometimento dos primeiros surrealistas com o Partido Comunista Francês (PCF). Apesar de não ter participado deste primeiro grupo,

Bataille foi tido como líder daquele grupo que rompeu com Breton em 1929 e, assim, a *Documents* foi tida como uma revista desta breve dissidência. Bataille assinou com outros integrantes da revista, como Leiris e Boiffard, o panfleto *Un Cadavre* em janeiro de 1930 (acervo do *Centre Georges Pompidou*), um ataque direto a Breton e ao segundo manifesto surrealista. Mas, para combater o crescimento do fascismo (e também em função da crescente luta anticolonial), os surrealistas, primeiros e dissidentes, esqueceram suas brigas e voltaram a se reunir. Para conhecer a história do movimento com detalhes de várias dessas brigas e reconciliações, ver o clássico de Maurice Nadeau, *História do Surrealismo* (2008, original de 1964).

[27] Apesar de concordarmos com Clifford em sua definição de "surrealismo etnográfico", dessa "atitude etnográfica" dos surrealistas – que poderíamos inclusive complementar com a atitude surrealista dos antropólogos, como já vimos com Lévi-Strauss no prólogo –, discordamos de sua definição da revista *Documents* como um mero museu etnográfico, mesmo que um "estranho museu [que] meramente documenta, justapõe, relativiza uma perversa coleção". Para ele a revista seria uma "exibição", um "museu do surrealismo etnográfico", ou ainda um "divertido museu": "A fragmentação da cultura moderna percebida por Benjamin, a dissociação do conhecimento cultural em 'citações' sobrepostas, é um pressuposto de *Documents*. A cultura se torna algo a ser coletado, e a própria *Documents* é uma espécie de exibição etnográfica de imagens, textos, objetos, rótulos, **um divertido museu** que simultaneamente coleta e classifica seus espécimes" (2008 [1981], p. 137, grifo nosso).

[28] Clifford continua descrevendo o primeiro número, apesar de discordarmos das imagens serem vistas como meras "ilustrações fotográficas" (e de sua regra de normalidade), sua descrição é bem interessante para compreensão do modo de fazer da revista: "Em *Documents* a justaposição das contribuições, e especialmente de suas ilustrações fotográficas, era destinada a provocar essa desfamiliarização, O primeiro número de 1929 começa, por exemplo, com um artigo de Leiris, 'As recentes telas de Picasso', profusamente ilustrado com fotografias. Esses eram os anos em que Picasso parecia estar quebrando e entortando, de maneira quase selvagem, a forma normal da estrutura humana. Essas imagens deformadas são seguidas por 'Os párias da natureza', de Bataille, uma característica apreciação de seres humanos com alguma anormalidade física, ilustrada por gravuras do século XVIII, em página inteira, mostrando gêmeos siameses. Próximo a este artigo, uma resenha com ilustração de uma exibição de escultura africana proporciona um maior deslocamento visual do corpo 'natural', tal como concebido de forma realista no Ocidente. O corpo, como uma cultura semioticamente imaginada, não é uma totalidade contínua, mas uma montagem de símbolos e códigos convencionais" (2008 [1981], p. 139).

[29] Em Nadja já encontramos imagens de estatuetas e máscaras "exóticas" ao lado de quadros modernos (de Braque, de Chirico e Ernst), como no trecho: "De fato alguns dias depois, Nadja, vindo à minha casa, *reconheceu* os chifres como sendo os de uma grande máscara da Guiné, que pertencera a Henri Matisse e que sempre admirei e temi, por causa de seu paquife monumental, que evocara uma

sinaleira da ferrovia, mas que *só do interior da biblioteca* ela poderia ver como os via. Na mesma ocasião, reconheceu um quadro de Braque (*O violonista*) o prego e a corda exteriores ao personagem, que sempre me intrigaram, e no quadro triangular de Chirico (*A angustiante viagem* ou *O enigma da fatalidade*), a famosa mão de fogo. Uma máscara cônica, feita de medula de sabugueiro e de caniços, da Nova Bretanha, a fez gritar: 'Olha só, Chimène!', a estatueta de um cacique sentado pareceu-lhe mais ameaçadora que as demais; discorreu bastante sobre o sentido particularmente difícil de um quadro de Max Ernst (*Mais os homens nada saberão*), e de modo inteiramente conforme à legenda minuciosa que figura no verso da tela; outro amuleto de que depois me desfiz representava para ela o deus da maledicência; de outro, da ilha de Páscoa, o primeiro objeto selvagem que possuí, ela dizia: 'Eu te amo, te amo'" (Breton, 2007[1928], p. 122).

30 "André Breton deambulava também pelo *Marché aux Puces* (Mercado das Pulgas) de Saint-Ouen, nas portas de Paris, onde ele exercia, como outros errantes já citados, seu devir trapeiro ou colecionador, em busca da potência do que está em extinção, em vias de desaparecer (como a própria Nadja/Paris), do antiquado, do que contrasta com a modernização ao redor e, ao mesmo tempo, denuncia-a, critica-a, ironiza-a, mostrando a futura obsolescência da novidade, sua impermanência e fugacidade, ou seja, mostrando que o que é hoje obsoleto e, por isso, rejeitado, foi, ontem, o novo. 'Sempre vou lá à procura desses objetos que não se encontram em nenhuma outra parte, fora de moda, fragmentados, inúteis, quase

incompreensíveis, perversos' (Breton, 2007 [1928])" (Jacques, 2012, p. 122).

31 "Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade, etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. (...) O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar esses significados" (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 535).

32 Citamos a tradução de João Barreto, que continua por: "E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ela transitou de um para outro. Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo", a tradução mais conhecida no Brasil, feita por Sérgio Rouanet (nas Obras Escolhidas) é um pouco diferente, troca o termo documento por monumento: "Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo" (1985 [1940], p. 225).

[33] "Durante toda minha adolescência, ir visitar os últimos Picasso expostos representava uma espécie de peregrinação: eu ia fazer minhas devoções. Na mesma época, Louis Vauxcelle, crítico muito respeitado, que tinha amizade por meu pai e ia às vezes à nossa casa, propôs-me estrear em uma pequena revista de arte que queria lançar (ou relançar, talvez). Como tema para o primeiro artigo, sugeria a influência do cubismo na vida cotidiana, o que decididamente não era do agrado de Vauxcelles, inimigo jurado do cubismo. Contudo, ele concordou. Comecei indo entrevistar Fernand Léger, que eu admirava: recebeu-me com enorme gentileza. Se o artigo foi publicado? Esqueci. Mais tarde ainda, por volta de 1929-1930, a revista *Documents* publicava um número especial dedicado a Picasso que continha um artigo assinado por Georges Monnet, o deputado socialista de quem eu era secretário: o artigo é de minha autoria. Monnet não tinha tempo ou vontade de escrevê-lo, deixou que eu cuidasse disso" (Lévi-Strauss/Eribon, 2005 [1998], p. 242).

[34] O antropólogo repete que se beneficiou do contato com os artistas surrealistas em várias ocasiões como nessa entrevista com Didier Eribon: "Os surrealistas eram atentos ao irracional, procuraram explorá-lo do ponto de vista estético. É quase o mesmo material de que me sirvo, mas para tentar submetê-lo a análise, compreendê-lo, permanecendo sensível à sua beleza. Acrescentarei que reinava nesse grupo um clima de exaltação intelectual, do qual me beneficiei muito. No contato com os surrealistas, meus gostos estéticos se enriqueceram e refinaram. Muitos objetos, que eu teria

tido tendência a rejeitar como indignos, apareceram-me sob uma outra luz, graças a Breton e a seus amigos" (2005 [1988], p. 57).

[35] Em 1942 ele escreveu artigos para a revista surrealista VVV – "Souvenir of Malinowski" e "Indian Cosmetics" – e, ainda em 1942, objetos indígenas de sua coleção pessoal são expostos na exposição surrealista patrocinada pela *Council of French Relief* (na 451, Madison Avenue, são expostos trabalhos de artistas como Ernst, Masson, Matta, Seligman, Tanguy, junto às coleções de objetos de Lévi-Strauss, Breton, Ernst, Segredakis, etc) e, em 1943, ele publica um texto na *Gazette des Beaux-Arts:* "*The art of the North West Coast ate the American Museum of Natural History*", texto que começa por: "Há em Nova Iorque um lugar mágico onde todos os sonhos da infância se encontram"; no meio podemos ler algo como "errar durante uma hora ou duas através dessa sala repleta de pilares vivos", para terminar por "não são os gregos que fazem cara de bárbaros e os pobres selvagens do Alaska que podem pretender a maior inteligência da beleza?" (tradução nossa, da versão publicada no "Cahier de l'Herne", 2004, p. 148).

[36] A questão do informe ressurgiu no debate sobre a arte contemporânea a partir dos anos 1990, a partir da exposição "L'informe. Mode d'emploi", organizada por Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss no *Centre Georges Pompidou* de Paris em 1996. Houve um longo debate, sobretudo entre Georges Didi-Huberman e Rosalind Krauss, sobre o tema nesse momento. O livro de Didi-Huberman, *La ressemblence informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* foi lançado

em 1995. Trabalhamos sobre a questão em nossa dissertação de mestrado sobre o fragmento, defendida em 1994 mas não publicada. Em 2006, outra exposição, no South Bank Centre (Hayward Gallery de Londres), "*Undecover surrealism: Picasso, Miró, Masson and the vision of Gerges Bataille*", buscou seguir a proposta da revista *Documents*.

37 No Brasil, por exemplo, tivemos a *Klaxon* (1922-1923) com excelente trabalho tipográfico, textos de vários intelectuais e literatos (Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira etc.), que trazia, na forma de encartes separados, vários trabalhos de artistas modernos brasileiros (Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral etc.). No próximo capítulo discutiremos a mais radical das revistas nacionais de vanguarda, a *Revista de Antropofagia*.

38 "Abordada genuinamente, essa noção determina basicamente os possíveis princípios de construção como 'uma ação construção' (de toda a produção). Em vez de uma 'reflexão' estática de um evento com todas as possibilidades para a atividade dentro dos limites da ação lógica do evento, avançamos para um novo plano – montagem livre de atrações arbitrariamente selecionadas, independentes (dentro da composição dada e das ligações do sujeito que mantêm juntas as ações influentes) – tudo do ponto de vista de estabelecer certos efeitos temáticos finais – isto é montagem de atrações. (...) A educação para o montador pode ser encontrada no cinema, e sobretudo no teatro de revista e no circo, que invariavelmente (em termos substanciais) apresenta um bom show

– do ponto de vista do espectador. Esta educação é necessária para construir um programa forte de circo/music-hall, resultante da situação encontrada na base de uma peça...” (Einsenstein, revista *Lef* número 3, 1923).

39 Parece haver um certo fascínio dos artistas anticoloniais pela Etiópia (ou Abissínia) por ser um dos raros países não colonizados (ou colonizados por muito pouco tempo) na África nesse momento de sua colonização por países europeus. Como exemplo, o livro de Leiris, *A África Fantasma*, é divido em duas partes, sendo que a divisão da narrativa (do diário de campo), se dá exatamente na fronteira abissínia, como se só ali a caravana da missão africana chegasse de fato à África. “A divisa anglo-abissínia é uma torrente – no momento seca – que passa embaixo da cidade. A alfândega etíope fica do outro lado. Iremos até lá escoltados por um soldado indígena inglês e por um representante do governo – árabe que fala amárico – que, além disso, deve se ocupar de conseguir mulas para nós” (Leiris, 2007 [1934], p. 324).

40 O tradutor da edição brasileira de 2007, André Pinto Pacheco, expõe bem a complexidade –“monstruosidade” ou “multiplicidade” da “mistura impossível” do texto em sua nota sobre a tradução: “A maior dificuldade que *A África Fantasma* impõe ao tradutor é acompanhar as variações tanto temáticas como de registro que percorrem o livro. As entradas desse diário, além das esperadas anotações pessoais, admitem páginas de viagem, etnografia, reflexão política, descrição de sonhos e mesmo ficção. A mistura de

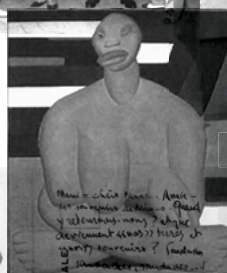
gêneros, talvez seja o elemento monstruoso mais evidente do livro. Monstruoso pois disforme ou de múltiplas formas. A prosa de Leiris mistura o literário e o coloquial, o impessoal e o íntimo. Monstruosidade expressa no nível vocabular e estilístico"(p. 34). "*A África Fantasma* é um livro enciclopédico: multiplicidade de gêneros, multiplicidade de referências. Trata de assuntos variados: da vida sexual do autor à política internacional, da vida cultural parisiense às condições de trabalho na África, da ascensão do nazismo aos tantãs, do cinema à história etíope. Há referências até a assuntos brasileiros (11 de dezembro de 1931): ao movimento de retorno de escravos libertos, africanos e crioulos, sobretudo da Bahia, à Costa dos Escravos, em especial, para as cidades de Ajudá (Benin) e Lagos (Nigéria)" (p. 36), o tradutor cita ainda em epígrafe o livro de James Clifford, *The predicament of culture:* "*A África Fantasma* é um monstro: 533 densas páginas de etnografia, diário de viagem, exploração interior e 'onirografia'".

41 Referência a um dos mais conhecidos livros de Bataille, *La part maudite* (Paris, Éditions de Minuit, coll. "L'Usage des richesses", 1949).

42 A prática do "trabalho de campo", da viagem com longos períodos de permanência em territórios distantes, no campo da antropologia moderna faz parte da própria formação do antropólogo, ao menos desde Bronislaw Malinowski e sua experiência de "observação participante"(ou "tornar-se nativo" como escreve Malinowski), ainda durante a 1ª guerra, nas ilhas Trobiand. Experiência publicada em 1922 no "clássico" da antropologia moderna: *Argonautas do*

Pacífico Ocidental. No entanto, como sabemos, o diário de campo de Malinowski desta experiência (que se aproxima pelo formato de diário com relatos autobiográficos ao livro de Leiris) só foi publicado após sua morte (1942), por sua esposa (em 1967).

43 O recurso à infância é recorrente. Na conferência de Leiris sobre "O sagrado na vida cotidiana" (de 8 de janeiro de 1938) no *Collége de Sociologie,* por exemplo, além das misturas entre antropologia e literatura, entre política e poética e, sobretudo, entre criação e memória, há também o recurso às memórias de infância, no sentido mais proustiano de uma "caça às recordações" ou uma busca de "lembranças infantis". É interessante notar essa frequente associação entre infância e "primitivo" ou "selvagem", ou seja, algo não-domesticado ou ainda não-educado. Sobre o *Collège*, ver a antologia organizada por Dennis Hollier, *Le Collège de Sociologie, 1937-1939* (Paris, Gallimard, 1995).

44 "Nunca houve uma época que não se sentisse 'moderna' no sentido excêntrico, e que não tivesse o sentimento de se encontrar à beira de um abismo. A consciência desesperadamente lúcida de estar em meio a uma crise decisiva é crônica na história da humanidade. Cada época se sente irremediavelmente nova. O 'moderno', porém, é tão variado como os diferentes aspectos de um mesmo caleidoscópio" (Benjamin, 2009 [anos 1930], p. 587).

Blaise Cendrars
Feuilles
de route
I.
le Formose
BLAISE CENDRARS
LE GRAND ROMANCIER
DU
PLAN DE L'AIGUILLE
CARTE POSTALE

Viagens

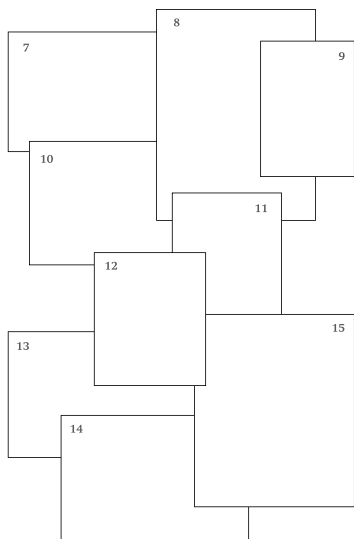



Fig. 7 Dona Olívia Guedes Penteado, Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade Filho (Nonê) e Oswald de Andrade na fazenda Santo Antônio, Araras, São Paulo, 1924.

Fig. 8 Croquis presente no livro *Feuilles de route*, de Blaise Cendrars, de 1924 Desenhos de Tarsila do Amaral.

Fig. 9 Mário de Andrade, em foto tirada durante suas viagens pelo país, em 17 de junho de 1927. "Eu voltando do passeio por Assacaio. Monstro à mostra", escreveu ele sobre a imagem.

Fig. 10 Le Corbusier e Josephine Baker em sua primeira viagem ao Brasil, 1929.

Fig. 11 Blaise Cendrars a bordo do Le Formose, com destino ao Brasil, 1924. Coll. Miriam Gilou Cendrars, do "Album Cendrars" publicado em "la Pleiade" (Gallimard), com uma iconografia escolhida e comentada por Laurence Campa.

Fig. 12 A Negra, Tarsila do Amaral, 1923 . Óleo s/ tela, 100 x 81,3 cm Fonte: MAC-USP.

Fig. 13 Correspondência do ano de 1925 de Blaise Cendrars para d. Olívia Guedes Penteado, na qual pede fotos de obras de Aleijadinho.

Fig. 14 Auto-retrato, com a legenda "Praia do Chapéu Virado, Belém, Maio 1927 Mario de Andrade na praia em traje preto de banho" Fonte: Acervo IEB-USP.

Fig. 15 Capa do livro *Feuilles de route*, de Blaise Cendrars, de 1924 Desenhos de Tarsila do Amaral.

Montagem: Dilton Lopes

PARA PROBLEMATIZAR a imbricação, necessariamente tensa, entre pensamento moderno e pensamento selvagem, entre vanguardas artísticas e experiências de alteridade que podem ser aproximadas ao campo da etnografia, exploramos neste capítulo as já famosas viagens dos artistas autoproclamados "modernistas" [1] pelo país nos anos 1920: duas em 1924, ao Rio e a Minas, conhecidas como de "descoberta do Brasil", narradas nos trabalhos do grupo (sobretudo literatura e pintura) e no próprio *Manifesto da poesia Pau-Brasil* (1924) redigido por Oswald de Andrade (1890, São Paulo – 1954, São Paulo); e duas, de 1927 e de 1928-1929, pelo Norte e Nordeste do país, conhecidas como "viagens etnográficas", narradas nos diários de viagem de Mário de Andrade (1893, São Paulo – 1945, São Paulo),[2] que foram publicados em *O turista aprendiz* (livro póstumo e série de crônicas no *Diário Nacional*).

As viagens "modernistas" pelo país, e o enorme debate entre os viajantes que delas participaram, fazem parte de um mesmo processo intelectual coletivo determinante na história da institucionalização do serviço de patrimônio no Brasil. Entretanto, provavelmente em decorrência do rompimento

entre os Andrades (Mário e Oswald), ocorrido em 1929, as propostas e viagens anteriores – quando o debate patrimonial efetivamente emergiu no grupo “modernista” – parecem ainda ser menosprezadas na história intelectual mais “oficial” do campo da preservação do patrimônio, com um evidente silenciamento, sobretudo, da participação ativa do outro Andrade, Oswald[3], na construção desse debate patrimonial no país.

Essas viagens também são anteriores à publicação da revista *Documents* (de 1929 a 1930, como vimos no capítulo anterior)[4] e podem ser relacionadas com outras viagens anteriores que se aproximaram de questões etnográficas como a de Warburg entre os ameríndios e a de Geddes entre os indianos (v. 1). Experiências palimpsésticas que mostraram que os deslocamentos das viagens – qualquer viagem, por princípio, atravessa fronteiras e limites de vários tipos – não são somente geográficos, entre lugares, mas também, e sobretudo, entre tempos distintos, o que os relaciona à questão da memória, voluntária ou involuntária.

Uma viagem é sempre uma experiência de movimento, de deslocamento. Esses deslocamentos, além de espaciais, são também temporais, mnêmicos. Em cada nova narrativa de viagem, outras viagens anteriores, ou anteriormente narradas por outros viajantes, são atualizadas: rememoradas, retomadas e remontadas. As viagens e os tempos se misturam inextricavelmente nessas narrativas.

A compreensão da viagem como deslocamento temporal explica também a emergência, a partir dessas primeiras viagens pelo país nos anos 1920, da preocupação patrimonial entre os artistas "modernistas", anteriormente mais preocupados com propostas de futuro ou "futuristas"[5]. Enquanto as vanguardas modernas europeias, fascinadas com objetos ditos "primitivos", decorrentes da expansão das explorações coloniais e das missões etnográficas, exaltam viagens para paisagens longínquas, distantes da Europa, os artistas brasileiros viajam para dentro do país[6]. Essas viagens internas provocam o debate que os leva a atualizar o passado do país, em particular quanto à invasão, exploração e colonização europeias, como podemos perceber já no título do *Manifesto da poesia Pau-Brasil* (1924), ainda radicalizado no *Manifesto Antropófago* (1928), ambos redigidos por Oswald de Andrade.

Essas viagens foram fundamentais para a história da institucionalização do serviço de patrimônio no país, uma vez que estão diretamente relacionadas tanto a propostas anteriores redigidas por Blaise Cendrars (1924) e Oswald de Andrade (1926 e 1930), quanto ao conhecido anteprojeto assinado por Mario de Andrade (1936), considerado como base para a criação do SPHAN (hoje IPHAN), em 1937. Buscamos, assim, neste capítulo, aproximar essas viagens modernas das etnografias, narrações, memórias, mas, também, das discussões patrimoniais[7].

Lévi-Strauss, no livro *Tristes Trópicos,* em que narra sua vivência no país nos anos 1930 – viagem que o aproxima também dos artistas “modernistas” paulistas –, destaca essa relação entre viagem e memória. Na parte final do livro, ele se pergunta: “Seria então isso a viagem? Uma exploração dos desertos de minha memória, e não daqueles que me rodeavam?” (1996 [1955], p. 404). Como também faz Oswald de Andrade em seu livro *Pau-Brasil* (1925), que inicia com Pero Vaz de Caminha (após a remontagem do manifesto de 1924 com o título “falação”), e passa por vários outros viajantes, “descobridores” ou exploradores conhecidos, se apropriando de textos famosos e os remontando em versos. Lévi-Strauss também convoca em seu livro vários desses antigos exploradores. Oswald chamava os viajantes “modernistas” de “descobridores” – daí essas viagens serem conhecidas como “descoberta do Brasil” – numa clara paródia às outras narrativas de “descobertas” do país, desde Pero Vaz de Caminha, em uma irônica busca de embaralhar “descobridores” e “descobertos”.

Cada viajante ao recorrer a fragmentos de experiências de viagens passadas de outros viajantes, já narradas nos respectivos relatos de viagens, realiza montagens. Montagens de tempos, experiências e viagens heterogêneos, “de períodos e de regiões heterogêneas”, são frequentes em narrativas de viagens por rememoração – quando a própria narrativa é outra experiência de memória –, a partir de “episódios sem relação aparente” quando “os tempos e lugares se chocam”, como Lévi-Strauss explicitou magistralmente em seu livro:

No final das contas, sou prisioneiro de uma alternativa: ora viajante antigo, confrontado com um prodigioso espetáculo do qual tudo ou quase me escapava – pior ainda, inspirava troça e desprezo –, ora viajante moderno, correndo atrás dos **vestígios** de uma realidade desaparecida. Nessas duas situações sou perdedor, e mais do que parece: pois eu, que me lamento diante das sobras, não seria impermeável ao verdadeiro espetáculo que está tomando forma neste instante, mas para cuja observação meu grau de humanidade ainda carece de sensibilidade necessária? Dentro de algumas centenas de anos, neste mesmo lugar, outro viajante, tão desesperado quanto eu, pranteará o desaparecimento do que eu poderia ter visto e me escapou. Vítima de uma dupla inaptidão, tudo o que percebo me fere, e reprovo-me em permanência não olhar o suficiente. Muito tempo paralisado por esse dilema, parece-me, no entanto, que o líquido turvo começa a repousar. Formas evanescentes ganham nitidez, a confusão dissipa-se lentamente. Que ocorreu, afinal, senão a fuga dos anos? Rolando minhas recordações em seu fluxo, o esquecimento fez mais do que gastá-las e enterrá-las. O profundo edifício que construiu com esses **fragmentos** oferece a meus passos um equilíbrio mais estável, um desenho mais claro para a minha vista. Uma ordem substitui-se a outra. Entre essas duas escarpas que mantêm distanciados meu olhar e seu objeto, os anos que as destroem começaram a acumular os **destroços**. As arestas vão se arredondando, pedaços inteiros desabam; **os tempos e os lugares se chocam, se justapõem ou se invertem**, como os sedimentos deslocados

> pelos tremores de uma crosta envelhecida. Determinado pormenor, ínfimo e antigo, prorrompe como um pico, enquanto camadas inteiras de meu passado afundam sem deixar rastro. **Episódios sem relação aparente, oriundos de períodos e de regiões heterogêneas, deslizam uns por cima dos outros** e, de repente, imobilizam-se num semblante de castelo sobre cuja plantas um arquiteto mais sensato do que minha história teria meditado (Lévi-Strauss, 1996 [1955], p. 44, grifos nossos).

Não podemos esquecer que *Tristes Trópicos* só foi escrito vinte anos após a chegada do antropólogo ao Brasil e dez anos após seu exílio norte-americano durante a Segunda Guerra: "foram necessários vinte anos de esquecimento para me levarem ao *tête-à-tête* com uma experiência antiga cujo sentido me fora recusado, e a intimidade, roubada, outrora, por uma perseguição tão longa quanto a Terra" (1996 [1955], p. 45). A questão da memória está presente em todo o livro, profundamente proustiano – ao tratar dos "vestígios", "fragmentos", "destroços" – nos obrigando, em sua leitura, a aproximar as ideias de viagem, experiência e memória. Segundo Vincent Debaene, em seu belo livro *L'adieu au voyage* (O adeus à viagem): "a invenção da viagem moderna tinha por corolário a invenção de um passado perdido (...) o adeus não à possibilidade geográfica, mas a essa concepção da própria viagem como competição pelo acesso à diferença 'antes que seja tarde demais'" (2010, p. 473). Poderíamos até

mesmo, para facilitar essa compreensão, propor um subtítulo, que já estaria implícito, para *Tristes Trópicos*: "Em busca da viagem perdida".

> Mas se esses nomes absorveram para sempre a imagem que eu formava dessas cidades, assim o fizeram transformando-as e submetendo às suas próprias leis o seu reaparecimento em mim; tiveram por consequência tornar essa imagem mais bela, mas também diferente daquilo que as cidades da Normandia e da Toscana podiam ser na realidade, e **agravar a futura decepção de minhas viagens** com o incremento que davam às alegrias arbitrárias de minha imaginação. Exalçavam a ideia que eu fazia de certos lugares da terra, tornando-os mais particulares e por conseguinte mais reais. Não imaginava então as cidades, as paisagens, os monumentos, como quadros mais ou menos agradáveis, recortados aqui e ali numa mesma matéria, mas cada um deles como um desconhecido, essencialmente diferente dos outros, por que minha alma ansiava e que lhe seria proveitoso conhecer (Proust, 1987 [1913], p. 373, v. 1, grifo nosso).

Lévi-Strauss, como Proust, demonstra bem em seu livro como as rememorações são montagens de tempos e espaços heterogêneos que se chocam constantemente nessas narrativas. Em busca do tempo, ou da viagem, perdidos, encontramos várias digressões, associações inesperadas, choques de

imagens, aproximações bruscas de fragmentos diferentes, que também são características do *pensamento em estado selvagem*, como exemplificado com a ideia lévi-straussiana de bricolagem. Bricolagem como montagem, como narrativa de viagem, narrativa como passagem ou limiar entre pensamento selvagem e pensamento moderno das vanguardas. Como Siegfried Kracauer, próximo de Benjamin e de Bloch, tão bem escreveu, partindo de Baudelaire, comparando os viajantes às crianças em um texto de 1925 intitulado "A viagem e a dança":

> O objetivo da viagem moderna não é o objetivo de fato advogado, mas sim simplesmente um lugar novo; o que lhe é solicitado é menos uma paisagem específica do que a estranheza de seu rosto. Daí a predileção pelo exótico, de que se está ávido para descobrir por que este é completamente diferente, e não por que este já teria sido imaginado em sonho (...) A aventura do movimento em si, é isso que provoca o entusiasmo; o deslizamento fora de espaços e tempos normais que ainda não foram mensurados que excita a paixão (...) **Nós somos como crianças quando viajamos, gozamos como em um jogo de velocidade nova, da errância livre, da visão sinótica de complexos geográficos que antes não se poderia observar**. (Kracauer, 2008 [1925], p. 24, grifo nosso).

> Viajantes sem temor, quantas nobres histórias
> Lemos em vosso olhar profundo com os lastros!
> Mostrai em vosso escrínio essas ricas memórias,
> Jóias mais raras do que a etérea luz dos astros
> (Baudelaire, "A viagem", 1995 [1862], p. 216).

Esse livro tão singular de Lévi-Strauss, que narra os trópicos como tristeza, sem dúvida dialoga com outras "etnografias surrealistas", para usar novamente o termo de Clifford (2008 [1981]), como aquela que vimos em Leiris, da África, narrada como fantasma. A presença de André Breton logo no relato inicial do livro – relato de outra viagem, posterior, de fuga da França ocupada pelos nazistas para o exílio em Nova Iorque –, é significativa. Essas narrativas etnográficas vão bem além dos cânones acadêmicos e científicos ao revelar todo o caráter iniciático das viagens – no sentido de ritual de passagem, de experiência intensa de alteridade. Nesses livros, nos relatos de viagens que também são montagens impuras, há um esforço de articulação entre o artístico (no caso, literário) e o etnográfico (tido por científico) para narrar a iniciação às viagens (ou "batismo" etnográfico).

No texto da contracapa da versão original do livro *Tristes Tropiques,* provavelmente escrito por Jean Malaurie, diretor da coleção *Terre Humaine* da editora Plon onde o livro foi publicado, pode-se ler: "Mais do que um livro de viagem, trata-se de um livro *sobre* a viagem (...) Claude Lévi-Strauss deseja

assim se reconectar com uma tradição da *viagem filosófica* ilustrada pela literatura desde o século XVI até meados do século XIX, quer dizer, antes que, por um lado, uma austeridade científica mal compreendida, e, por outro, um fascínio despudorado e sensacionalista pelo outro, tenham feito esquecer que se corre o mundo, antes de mais nada, em busca de si mesmo" (1955). Uma forma de descolonização de si mesmo – um "deixar de ser colonialista de si mesmo" como vimos com Viveiros de Castro – pelo encontro com o Outro (os vários outros).

Além disso, se partimos do inevitável intrincamento entre viagem, narrativa e etnografia, podemos pensar a própria etnografia como um tipo de experiência de alteridade radical – para além da prática metodológica do campo da antropologia a que foi restrita após esses anos iniciais menos especializados e normativos. Tal experiência de alteridade radical poderia estar bem próxima da experiência artística, como ocorreu de fato com artistas surrealistas na França e "modernistas" no Brasil, quando vanguarda e "primitividade" se articularam em busca dessas experiências de alteridade radical. As experiências artístico-etnográficas radicais – chamadas por James Clifford, como vimos, de surrealismo etnográfico (2008 [1981], p. 121) – dessas viagens iniciáticas, são apreendidas de forma necessariamente fragmentária, a partir de lampejos de memória das vivências intensas, que depois são montados em diferentes formas narrativas. Ao

relacionar as narrativas de viagens com as montagens, é possível pensar a própria viagem como uma forma de montagem ou, ainda, a montagem como uma viagem, um tipo de deslocamento permanente.

Clifford, em palestra intitulada "culturas viajantes" (Clifford in Arantes, 2000, p. 51), mostrou como a etnografia do século XX se formou a partir da viagem moderna como "prática espacial" – como tão bem explicou Michel de Certeau em suas "artes de fazer" da *Invenção do cotidiano* (1990 [1980])[8] – mas que a etnografia, em suas práticas mais normativas da antropologia do século XX, passou a privilegiar as relações fixas de moradia (do "estar lá") sobre as mais instáveis de viagem (o "chegar lá"). Clifford incitava a pensar a própria ideia de cultura como uma forma de viagem. Cada cultura poderia ser pensada como uma possível viagem para outras culturas distintas e, assim, repensaríamos a prática etnográfica a partir das relações de viagens, como ocorria em seu momento de emergência no campo da antropologia quando experiências etnográficas tratavam culturas como relações de viagens. Não podemos esquecer que, nesse momento inicial, as práticas de etnografia urbana, ainda sem esse nome, surgiram, muitas vezes, junto às etnografias de povos distantes. Assim ocorreu com Lévi-Strauss em São Paulo nas "etnografias de domingo", um tipo de treino urbano do "olho do etnógrafo", como no título do belo artigo de Leiris na revista *Documents*.

Nessa mesma palestra, Clifford novamente chamou atenção para os surrealistas, agora para suas formas de morar não fixas. Eles muitas vezes viviam em hotéis ou locais transitórios. Também, muitas vezes, Oswald de Andrade e outros "modernistas" estavam em viagens: para perto (urbanas), para longe (missões etnográficas) ou mesmo para dentro (mnêmicas ou psíquicas). Essas viagens móveis ou imóveis, formavam "culturas viajantes" (e também culturas da viagem) diretamente vinculadas a dois aspectos fundamentais tratados por Ilka Boaventura Leite no texto "Uma etnografia da viagem" (do livro *Antropologia da viagem*): "a transitoriedade e a indeterminação" (1996, p. 96). Eram artistas viajantes e, se pensarmos a etnografia como forma de viagem, eram também "etnógrafos" que narravam suas viagens. Como referiu-se Leiris – ainda em seu belo texto sobre o "olho do etnógrafo" – trata-se também da formação de um outro modo de olhar, fragmentado, descontínuo e inacabado como também apontado por Sérgio Cardoso em "O olhar viajante (do etnólogo)":

> O olhar que não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. **Aqui o olho defronta constantemente com limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, fragmentado e lacerado.** Assim trinca e se rompe a superfície

> lisa e luminosa antes oferecida à visão, **dando lugar a um lusco-fusco de zonas claras e escuras, que se apresentam e se esquivam à totalização. E o impulso inquiridor do olho nasce justamente desta descontinuidade, deste inacabamento do mundo:** o logro das aparências, a magia das perspectivas, a opacidade das sombras, os enigmas das falhas, enfim, as vacilações das significações, ou as resistências que encontra a articulação plena da sua totalidade. Por isso o olhar não acumula e não abarca, mas procura; não deriva sobre uma superfície plana, mas escava, fixa e fura, mirando as frestas deste mundo instável e deslizante que instiga e provoca a cada instante sua empresa de inspeção e interrogação (Cardoso in Novaes, 1988, p. 349, grifos nossos).

Como bem destacou Cardoso, viajar "não é dado a todos": essas viagens exigem saltos, riscos, descentramentos, desafiam continuidades, seguranças e homogeneidades. Tornar-se viajante é estar em movimento permanente, em constantes deslocamentos que redefinem certezas sempre provisórias, distanciamentos e transformações de convicções arraigadas. As viagens desinteressadas, não instrumentalizadas, são sempre experiências de estranhamento, de encontro com a alteridade (por vezes intensa ou radical), de despaisamento (do francês, *dépaysement,* de sair de seu país, de sair da "zona de conforto"), mas também, como já afirmamos, são "empreitadas no tempo". A antropologia (a partir

da etnografia) “que guarda um vínculo umbilical com as viagens, tem, portanto, muito a apreender delas... desde que renuncie, porém, a instrumentalizá-las (...) que esqueça por um momento suas viagens interessadas, e que procure aquelas que, tendo seus objetivos menos nítidos, lhe permitam concentrar-se no sentido do ato mesmo de viajar” (Cardoso in Novaes, 1988, p. 360).

A viagem pode ser vista também como uma forma de conhecimento como sugere Fernanda Peixoto (2015) a partir de uma ideia da “viagem como formação”, como experiência constitutiva do próprio campo da antropologia. Paradoxalmente, esse campo parece ter transformado a “viagem como formação” a partir de uma experiência iniciática, em uma instrumentalização da viagem como campo de estudos. A viagem desinteressada seria como uma “ponte entre dois mundos”, como “construção de pontos de vista”, outras perspectivas e miradas, como “operador reflexivo e narrativa”, nos termos de François Hartog, ou ainda como “operações”, nos termos Michel de Certeau, ambos citados por Peixoto ao buscar relacionar tanto os campos da antropologia e da história quanto aqueles da antropologia e das artes, atravessando fronteiras para “exercitar um descentramento permanente do olhar” que interpela “criticamente um certo projeto de modernidade” (Peixoto, 2015, p. 26).

Tentamos entender essas viagens iniciáticas, suas narrativas, como montagens de fragmentos mnêmicos de

deslocamentos entre tempos, culturas, naturezas e espaços heterogêneos. Montagens que nos fazem conhecer, a partir desses choques resultantes de deslocamentos e descentramentos promovidos pelas viagens, alteridades radicais e fantasmáticas, sempre contaminadas, reforçando, como nos palimpsestos (v. 1), que toda e qualquer busca de pureza cultural ou de salvaguarda de certa autenticidade está fadada à decepção. Decepção ainda presente em vários trechos de relatos etnográficos, até mesmo em "etnografias surrealistas".

A conhecida frase que inicia *Tristes trópicos* é instigante: "Odeio as viagens e os exploradores" (Lévi-Strauss, 1996 [1955], p. 15). Encontramos algo bem próximo no início de *O turista aprendiz*: "Não fui feito para viajar, bolas!" (Andrade, 2002 [1943], p. 51, primeira nota datada de 7 de maio de 1927)[9]. Lévi-Strauss ao final de *Tristes Trópicos* ainda exclama "adeus, selvagens! adeus, viagens!" (Lévi-Strauss, 1996 [1955], p. 443), e a segunda parte da primeira edição do livro *O turista aprendiz*[10], "A viagem etnográfica", termina com a descrição de uma dança da morte do Matroá na Paraíba (em 5 de fevereiro de 1929):

> Matroá levou um tombo e principiou se estorcendo. Então os bugres de mentira principiaram uma figuração nova, circulando em torno do moribundo e acabando com a vida dele, frechando-o. Matroá se defendia, também frechando pra um lado e pra outro. De-repente se levantou, vivinho. A dança da morte acabara e Matroá dançava como todos, vivo feito eu e vós.

Esse relato termina por: “Mas tudo vai se acabando agora que o Brasil se principia...” (Andrade, 2002 [1943], p. 51, p. 285). As despedidas ou mortes ao final das narrativas de viagem, parecem apontar para outros começos, sugerindo talvez que a despedida ou a morte sejam relativas também ao fim de uma crença na “pureza” original da cultura/natureza “primitiva”, “selvagem”, “bugre” ou popular, que seria completamente desmontada e remontada pela própria experiência, não instrumentalizada, das viagens de “descobertas”.

A viagem iniciática leva o viajante etnógrafo a desvendar que a “pureza é um mito” – como insistiu Hélio Oiticica após sua experiência das favelas no Rio de Janeiro, nos anos 1960 –, leva-o a descobrir a impureza fundamental de toda e qualquer cultura assim como de sua não separação da(s) natureza(s). Trata-se do grande paradoxo das viagens exploratórias, sobretudo no campo da antropologia: quando se “descobre” uma cultura outra, tida por selvagem, esta já está, invariavelmente, contaminada por outras, – até mesmo pelo próprio contato com aquele que a “descobriu”, pois a suposta alteridade “pura” e “preservada”, que ele buscava acessar, já seria “corrompida”, contaminada por sua simples presença –, como em um palimpsesto (v. 1).

“Descobridores” e “descobertos” estão indissociavelmente vinculados. Trata-se também da descoberta tautológica de que o “Outro” é de fato um outro, que o pensamento do “Outro” é um outro pensamento, e o “Outro” do outro, como

nos diz Eduardo Viveiros de Castro[11], é ainda outro (ou vários outros), mas essa alteridade radical se transforma pela própria aproximação e compreensão desses vários outros pelo etnógrafo ou viajante, que também não será mais o mesmo. A alteridade radical seria impossível de ser acessada em sua suposta "pureza", uma vez que só restariam os resíduos heterogêneos do estranhamento "original". De perto, nem os "selvagens" são tão selvagens nem os "civilizados" tão civilizados, essas categorias passam a se confundir e perdem o sentido unívoco. A "descoberta" se aproxima assim também de um descobrir-se pelo contato com o "descoberto", um despir-se, uma autodescoberta. O grande desafio, como Oswald de Andrade tão bem percebeu, ao radicalizar e, assim, se distanciar da ideia do *Pau-Brasil* com a proposta da *Antropofagia*, seria deixar de lado essa "decepção" ou "frustação" dos antropólogos, dos etnógrafos, mas também dos folcloristas ou conservadores do patrimônio cultural, de uma alteridade "corrompida", não "preservada" em sua suposta pureza "original", e entender a inevitável contaminação[12] não mais como uma "retórica da perda"[13] de uma "identidade" única, mas sim como uma potência crítica e criativa da "devoração" antropofágica, como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

Oswald, diferentemente do desconforto expresso por Mário, mostrou-se um viajante nato. Em seu livro de memórias escrito ao final de sua vida – diário confessional, como

ele diz, em resposta à solicitação feita por Antonio Candido – *Um homem sem profissão,* pode-se ler logo nas primeiras páginas: "A data de 1896 tem importância porque guarda a minha primeira viagem. Na minha memória afetiva ficou a ideia de, aos seis anos, meus pais me levarem ao Guarujá" (2000, p. 40). Em uma sessão de homenagem, em 1954 – ano da morte de Oswáld, como ele gostava de ser chamado –, Antonio Candido leu o belo texto "Oswald viajante", que começava aproximando Oswald de Baudelaire.

> Num poema famoso, diz Baudelaire que, para o menino, o mundo é tão vasto quanto a sua imensa curiosidade, quando o contempla à luz da lâmpada sob a forma de mapas e estampas; mas fica pequeno à luz das recordações, quando já vivemos o bastante para medir a exiguidade em contraste com as aspirações de início.
>
> *Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,*
> *L'univers est égal de son vaste appétit.*
> *Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!*
> *Aux yeux du souvenir, que le monde est petit!*
>
> Pensando que Oswald de Andrade morreu, – isso é, que partiu – lembro-me da insistência da função determinada em sua vida e obra pelo tema da viagem; função de sonho e ideal que o irmanam ao menino de Baudelaire (1977 [1954], p. 53)[14].

Foram muitas as viagens de Oswald e não há dúvida de que o tema da viagem é determinante na vida e em toda obra do poeta, sempre em movimento entre o "Novo" e o "Velho Mundo", cruzando o Atlântico em lentos navios, como seus personagens, também em constante deslocamento, com pontos de vista sempre mutantes, múltiplos, como insiste Candido: "Na sua obra, talvez as partes mais vivas e resistentes sejam as que se ordenam conforme a fascinação do movimento e a experiência dos lugares". A ideia de viagem era uma forma de conhecer o seu próprio país, o Brasil, mesmo de longe, e por recordações fragmentárias, há uma clara relação entre viagem e montagem em sua obra, em sua escrita também fragmentária ou telegráfica, como ele dizia – os telegramas como a forma mais rápida de comunicação em longas distâncias da época. Antonio Candido chega mesmo a chamar o "estilo" literário – que atua por montagens – de Oswald de "estilo de viajante", que seria um "estilo" em movimento constante: fragmentário, impuro, conflituoso.

> A viagem para ele foi isto: translação mágica de um ponto a outro, cada partida suscitando a revelação de chegadas que são descobertas. E o seu estilo, no que tem de genuíno, é movimento constante: rotação de palavras sobre elas mesmas; translação à volta da poesia, pela solda entre fantasia e realidade, graças a uma sintaxe admiravelmente livre e construtiva. **Estilo de viajante**, impaciente em face das empresas

> demoradas; grande criador quando conforma o tema às iluminações breves do que ele próprio chamou o seu "estilo telegráfico". "Fora sempre um fragmentário" - diz do protagonista d'*A estrela do absinto.* "Em torsos quebrados, metades, estudos largados, concentrava, numa predileção alegre e constante, a força reveladora de sua arte". Nestas linhas (que exprimem muito do que sentia a seu próprio respeito) percebemos todo o drama da sua criação, posta entre ancestralidades poderosas e impulsos de liberdade, que nunca se harmonizavam de modo a permitir uma inspiração unânime. Dissociaram-no, pelo contrário, em experiências sucessivas, semeando a sua obra de contrastes e mesmo contradições (Candido, 1977 [1954], p. 55, grifo nosso).

A "descoberta" do país pelos "modernistas" através dessas viagens iniciáticas evidenciou também que o chamado "primitivismo" brasileiro já era impuro, em estado selvagem, desde que surgiu, até mesmo por sua própria inversão geográfica: a "descoberta" do "primitivo" ou "exótico" não se dava aqui a partir do encontro com povos longínquos, mas sim com o "povo" de seu próprio país. Tratava-se sobretudo da busca de um "primitivismo" interno (bastante heterogêneo) e não externo (ou nas colônias), como era para os europeus. Por aqui também não se buscou logo nesse momento inicial[15] uma validação científica da etnografia ou da arqueologia – como ocorreu na França no momento da

publicação da *Documents* –, e a discussão sobre "primitivismos" (no plural, como vimos no capítulo anterior) se deu sobretudo através do campo da arte (literatura e pintura), a partir dos artistas modernos viajantes, em particular no que foi chamado de movimento *Pau-Brasil.*

> A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.
> O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça.
> Pau-Brasil.
> (Oswald de Andrade, *Manifesto Pau-Brasil*, 1924)

Não há como separar as viagens "modernistas" e o debate patrimonial da discussão artística do grupo *Pau-Brasil*. Como se sabe, o *Manifesto de poesia Pau-Brasil* – que teve como símbolo a bandeira nacional com a inscrição ao centro, "Pau-Brasil" (o primeiro produto de "exportação" nacional, explorado pelos colonizadores), no lugar da ainda atual divisa positivista francesa (de Auguste Comte: "Ordem e Progresso") – proclamava claramente uma busca da "primitividade" nacional, muitas vezes ligada a uma ideia de "brasilidade", tida como indispensável à nova arte moderna nacional.

O *Manifesto* foi publicado dia 18 de março de 1924 no *Correio da Manhã*. Mário[16], amigo de Oswald desde a famosa *Semana de Arte Moderna* de 1922[17] e do *Grupo dos 5*[18], ficou no início também entusiasmado com o *Manifesto* e em carta

para Tarsila do Amaral, que também aderiu ao *Pau-Brasil*, contou que também conseguiu convencer o terceiro poeta Andrade, Carlos Drummond, a aderir ao novo movimento que ele chamava de "paubrasileirismo"[19]. Como veremos a seguir, a própria ideia de "primitivismo" cultural entre os Andrades era bem distinta e só se distanciou ainda mais com o tempo. Enquanto Mário tendia para um certo nacionalismo, com uma ideia de unificação, ou homogeneização, cultural, Oswald tendia para um cosmopolitismo, com uma ideia de contaminação, ou devoração antropofágica, que estaria mais próxima da posterior ideia lévi-straussiana de pensamento em estado selvagem.

O casal viajante *Tarsiwald* – como Mário chamava o casal Tarsila e Oswald – teve uma vida extremamente cosmopolita. Eles conheceram o poeta franco-suíço, Blaise Cendrars, em Paris, um ano antes de Oswald lançar o *Manifesto Pau-Brasil*. Cendrars foi um tipo de "mentor" do casal na cidade, apresentando-o a vários artistas da cena parisiense[20]. Oswald procurou Cendrars, viajante contumaz e conhecido "explorador"[21], já instigado por seus poemas, como os *Dix-Neuf poèmes élastiques* publicados em 1919 (pela editora *Au sans pareil*, dirigida por Cendrars, onde o próprio Oswald publicou seu livro *Pau-Brasil* em 1925). Poemas em que Cendrars já usava procedimentos da colagem e da montagem, como Luiz Costa Lima chama atenção:

> O poema é formado como por um bloco de notícias – informações desvinculadas do contexto das experiências – aproximadas apenas pela contiguidade da página, em procedimento semelhante ao collage da pintura e à **montagem** cinematográfica. Desmantela-se a máquina do poema para que ele ganhe em ângulos e dispersa visualidade o que perdera em sonoridade. O poeta se faz olho voraz, atento ao experimentalismo dos pintores e à enormidade do que flagra. Cendrars reúne em um e outro à sua condição de eterno viajante; Cendrars, o poeta saltimbanco. Não bastaria pois compará-lo ao *camera eye*: o seu fascínio é de um turista experimental (Lima, 1991, p. 192, grifo nosso).

Não podemos esquecer do aspecto inovador também de sua *Anthologie Nègre* de 1921, um trabalho de compilação[22] daquilo que ele chamou de "folclore" dos povos africanos. A exposição "Arte Negra" no Museu de Artes Decorativas de Paris e a grande repercussão das artes ditas "negra" e "primitiva" entre a vanguarda francesa também causaram um forte impacto no casal, que esteve rapidamente na África, no Senegal, considerado por Oswald o "berço escuro da humanidade". Algum tempo depois, já em 1937, Oswald fez um discurso memorável na Frente Negra Brasileira, como podemos ver no trecho em que ele cita Zumbi e Castro Alves:

> E recusai, como o Zumbi, com o preço da própria vida, o clima infernal de qualquer escravidão. Que vossas forças, negros,

> desemboquem no porvir. Ao poeta falta a massa para que os grandiosos pleitos se consolidem e se cumpram. É desse fermento ligado à vossa consistência que se fazem as transformações do mundo. Castro Alves teve um destino augural. Ele criou para o Brasil o vocábulo liberdade.

Oswald chegou a tentar criar, sem sucesso, um outro movimento artístico-cultural, após a *Antropofagia*, nos anos 1940, que se chamaria "Zumbi" (semelhante ao *Négritude*). Ainda nos anos 1920 ele propôs, a partir da peça *Création du Monde* – escrita por Cendrars, musicada por Millhaud e com cenário de Léger, apresentada pelo ballet Suédois de Rolf de Maré –, um balé brasileiro com o título "História da filha do rei", que seria musicado por Villa Lobos e teria cenários tropicais de Tarsila do Amaral[23]. Tarsila frequentava na época o ateliê de Fernand Léger (grande amigo de Cendrars) e essa dupla interlocução já aparece em seu trabalho pictórico na tela "A Negra" (coleção MAC-USP), ainda pintada em Paris, em 1923, mas que já anunciava sua fase Pau-Brasil e o diálogo com a chamada "arte negra". A presença de Cendrars nas obras de Tarsila e Oswald[24] foi fundamental na formulação da própria ideia do movimento Pau-Brasil, como aparece no texto do *Manifesto* de 1924.

> **Uma sugestão de Blaise Cendrars**: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio

rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino. (Oswald de Andrade, *Manifesto Pau-Brasil,* 1924, grifo nosso)

Alexandre Eulálio chamou o movimento *Pau-Brasil* de "facção primitivista do Modernismo"; de fato, esta discussão sobre o(s) "primitivismo(s)" ficou bem mais forte no grupo, chegando a um questionamento sobre a ideia de uma certa "brasilidade"[25], sobretudo a partir dessas viagens de "descoberta do Brasil" realizadas pelos "modernistas" paulistas durante duas festas populares, o Carnaval do Rio de Janeiro e a Semana Santa em Minas Gerais, na ocasião da visita de Cendrars ao Brasil, em 1924 (a convite de Paulo Prado[26], por sugestão de Oswald de Andrade, amigo em comum).

Blaise Cendrars, grande viajante desbravador, com sua "intuição antropológica", como defendeu Alexandre Eulálio, defensor do "primitivismo" na França, teria instigado os brasileiros a viajar. O poeta e escritor franco-suíço foi considerado por muitos estudiosos, como o próprio Eulálio, ou ainda Aracy Amaral e Carlos Augusto Calil, como o grande responsável dessa "redescoberta" do Brasil pelos artistas brasileiros, como insistiu mais recentemente Frederico Coelho (2012, p. 32): "É depois dessa viagem que ocorrem a circulação da *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, a gestação da temática antropofágica de Tarsila, o aprofundamento da relação de Mário de Andrade com o folclore nacional e o processo

criativo que, de certa forma, desaguaria em Macunaíma. A presença de Cendrars é ressaltada por todos em citações e declarações biográficas como momento fundamental para suas obras." Seu carisma, de fato, era muito forte; Mário de Andrade chegou a dizer em 1924 que "Blaise Cendrars estourou em nós como uma granada pela manhã" (Andrade apud Cendrars, 1976). O poeta, que escrevera um artigo bem ambíguo na chegada do artista ao país[27], confessa:

> Por isso amo sobretudo, da poesia viva da França, Blaise Cendrars, porque o mais rico de benefícios para mim. Ele me libertou da incompreensão do passado, pelo qual eu não vivia na terra do meu país e do meu tempo. Eu existia sem viver. Livrou-me do ritmo impessoal, dando-me, não o seu, mas o meu ritmo; tão diferentes estes! (Mário de Andrade, *Revista do Brasil*, março de 1924, p. 222, revista editada por Monteiro Lobato).

Oswald de Andrade explicou da seguinte forma essa relação do movimento Pau-Brasil com o "primitivismo" francês:

> O primitivismo, que na França aparecia como exotismo, era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei

o movimento Pau-Brasil. Sua feição estética coincidia com o exotismo e o modernismo 100% de Cendrars, que, de resto, também escreveu conscientemente poesia Pau-Brasil (*Correio Paulistano*, 26 de junho de 1949).

O poeta estrangeiro de fato os incitou a viajar, tanto que Tarsila declarou: "foi graças a Cendrars esta viagem coletiva de nossos poetas modernistas, uma verdadeira descoberta do Brasil profundo" (Amaral, 1938); e Oswald lhe dedicou seu livro de poemas *Pau-Brasil* (1925): "A Blaise Cendrars, por ocasião da descoberta do Brasil". No entanto, os artistas modernos brasileiros já lutavam contra o academicismo importado antes mesmo de conhecer Cendrars – uma proposta nitidamente anticolonial,[28] que Oswald chamava de "movimento de reação contra a cópia das artes estrangeiras" –, mas, sem dúvida alguma, a viagem pelo país em caravana, iniciada com a justificativa de ciceronear o poeta estrangeiro, os levou a repensar sua relação com seu próprio país, sobretudo com as festas e saberes populares e, também, com o passado do Brasil e a ideia de patrimônio nacional.

A primeira viagem de "descoberta" do país dos "modernistas" paulistas foi ao Rio de Janeiro, nos festejos do Carnaval de 1924. A comitiva que acompanhou Cendrars era composta do casal *Tarsiwald*, Nonê (Oswald de Andrade Filho, ainda criança), e D. Olívia Penteado, amiga do casal e conhecida mecenas que pertencia à oligarquia cafeeira. O impacto

da experiência do Carnaval no Rio aparece logo no início do *Manifesto Pau-Brasil*, "O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça", e também na primeira frase do livro *Pau-Brasil* de 1925: "O Carnaval. O Sertão e a Favela[29]. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso", ambos assinados por Oswald.

Outra enorme descoberta dos paulistas, que abre o *Manifesto* e se repete também na frase inicial do livro de 1925 é o Morro da Favella[30], que o grupo visitou: "Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos". A busca da "primitividade" moderna levava a uma aparente ambiguidade: a favela, que poderia ser vista como a própria antítese de tudo o que poderia ser considerado como moderno por alguns, passava a ser expressão de uma certa "brasilidade" procurada e glorificada pelo grupo *Pau-Brasil*. Tarsila do Amaral pintou o quadro "Morro da Favela" (1924) e o ofereceu como presente para Blaise Cendrars.

A discussão da questão mais específica sobre o patrimônio artístico nacional, outra aparente ambiguidade resultante das viagens, parece ter emergido mais efetivamente nos debates do grupo durante a segunda viagem, de São Paulo a Minas Gerais, de trem[31], durante as comemorações da Semana Santa. Novamente, ao próprio deslocamento da viagem se acrescentava o movimento das ruas nas festas populares. Ao grupo de "descobridores do Brasil" que havia viajado ao Rio durante o Carnaval se juntaram René Thiollier e

Gofredo da Silva Telles, que voltaram para São Paulo antes do final do "tour" mineiro, e também Mário de Andrade, o único que, em 1919, já tinha visitado Minas, para conhecer o poeta simbolista Alphonsus de Guimaraes[32].

A caravana visitou várias cidades mineiras como São João del Rei[33], Tiradentes, Água Santa, Mariana, Ouro Preto, Divinópolis, Sabará. Em Belo Horizonte o grupo foi visitado pelos "meninos de Minas", entre eles Carlos Drummond de Andrade (futuro chefe de gabinete do ministro Capanema). Depois ainda foram a Congonhas do Campo, onde se encantaram com a obra de Aleijadinho. Cendrars chegou mesmo a pensar em escrever um livro para contar a história desse "leproso genial". Mário e Oswald divergiam fortemente sobre o escultor mineiro: enquanto Oswald o aproximava de um "primitivismo", Mário recusava essa aproximação. Em seu ensaio sobre Aleijadinho de 1928 (mesma data do *Manifesto Antropófago*) recusava qualificar o escultor mineiro de "primitivo": "Primitivo por quê? Em relação a quê? Com a palavra vaga, que tanto pode significar primário como turtuveante iniciador de orientações estéticas novas, a gente salva a própria incompreensão e principalmente o medo das feiuras". Essa divergência sobre o escultor[34], que emergiu durante a viagem a Minas, também exemplifica as diferenças entre os amigos com relação à ideia do "primitivo", e também do "selvagem". Enquanto Oswald valorizava a intuição dita primitiva ou selvagem, algo bem próximo da ideia

lévi-straussiana de pensamento em estado selvagem, Mário valorizava mais o "primitivo" puro[35] a partir de uma mediação crítica que passava pelo saber "erudito".

Abilio Guerra fez uma importante distinção entre a compreensão da ideia de primitivismo em Mário e Oswald (e também em Raul Bopp): "primitivismo que, em Mário de Andrade, era a reflexão crítica, passa a ser, em Oswald, a intuição" (2010, p. 268). Guerra retomou uma série de estudos sobre a construção da visão de Mário de Andrade sobre a cultura e o homem brasileiros. A visão do poeta "teria sido construída a partir de três perspectivas básicas: os estudos antropológicos de Frazer, Tylor e Lévy-Bruhl; a psicanálise freudiana; e a filosofia de Keyserling" (2010, p. 246) para rebatê-los e mostrar como a "valorização do primitivo" em Mário de Andrade, sobretudo em Macunaíma, não é baseada, como propõe Telê Lopez, em Keyserling, nem na oposição civilizado/primitivo, mas sim, retomando Alfredo Bosi, na sua coexistência: "o moderno da perspectiva crítica e o arcaico da composição rapsódica" (2010, p. 247).

Ainda segundo Guerra, "A arte primitivista pregada por Mário de Andrade equilibra-se na dupla expectativa em captar a essência nacional e elevá-la intelectualmente" (p. 251). Mário, assim, seguiria ainda as antigas ideias evolucionistas – como as de Lévy-Bruhl sobre a "mentalidade primitiva", criticadas por Lévi-Strauss –, ao supor uma superioridade do erudito/culto em relação ao primitivo/popular, o que

explicaria "sua profunda rejeição pela Antropofagia oswaldiana: 'quanto ao manifesto do Oswaldo... acho... nem posso falar que acho horrível porque não entendo bem. [...] Os pedaços que entendo no geral não concordo'. Ao primitivismo oswaldiano, na ótica de Mário, sobra exotismo e falta compromisso verdadeiro" (2010, p. 251). Resumindo, enquanto havia em Oswald uma clara positividade, uma compreensão da potência da alteridade do dito primitivo, ou melhor, do pensamento em estado selvagem, em Mário, a valoração do primitivo dependeria de sua "elevação" pelo pensamento erudito civilizatório. Nas palavras de Guerra: "Em Mário deságuam as águas do pessimismo evolucionista; em Oswald, as águas do otimismo romântico. Otimismo e pessimismo, é bom que se diga, em relação ao homem primitivo" (Guerra, 2010, p. 270).[36] Segundo Eduardo Jardim:

> Seguindo a lição dos antropólogos da época, especialmente Edward B. Tylor e James G. Frazer, de orientação evolucionista, **viu no folclore a sobrevivência de estágios menos evoluídos do desenvolvimento cultural**. De acordo com essa orientação, mostrou, em sua análise das danças dramáticas, que elas se originaram nos rituais primitivos da morte e ressureição como festas da primavera, dependentes de uma representação mágica e religiosa do mundo. As populações primitivas, vivendo ainda em um estágio de rudeza, recorriam a estes rituais para lidar com os desafios e perigos naturais.

> Tratava-se de formas primitivas de manifestação artística que não eram artificiais, mas respondiam a necessidades da vida coletiva. Esse caráter "necessário", natural, da "coisa folclórica" seria valorizado por Mário de Andrade na sua definição de arte (2015, p. 117, grifo nosso).

Voltemos à segunda viagem de 1924 para tentar compreender a paradoxal emergência da discussão patrimonial no grupo moderno. Enquanto Oswald escrevia uma série de poemas, publicados em seu livro *Pau-Brasil*[37], sobre as cidades mineiras, consideradas por ele as "mais lindas do mundo", Tarsila desenhava o que ela chamou de "retorno à tradição, à simplicidade" (alguns desses desenhos da viagem foram reproduzidos nos livros de Blaise Cendrars sobre a experiência brasileira). Mário também escreveu poemas nessa viagem, alguns foram publicados no livro *Clã do Jabuti* em 1927, como o conhecido "Noturno de Belo Horizonte" (publicado antes na revista *Estética*, em 1925) ou ainda "Descobrimento" (também de 1925). No jornal "Diário de Minas" de 27 de abril de 1924, Oswald, ao propor a preservação dessas cidades onde, segundo ele, "não há necessidade de transformações", escreveu:

> As cores vivas e o aspecto sólido e calmo das casas mineiras é a melhor lição que pode ser dada aos nossos construtores... é outro crime desprezar a cor de rosa das fachadas, o abrigo dos beirais e o azul das janelas – nascidos da paisagem brasileira

> e da tradição, e tão naturalmente de acordo com elas – pelas cores cinzentas da Europa.

O contraponto do colorido nacional em relação às "cores cinzentas da Europa" é recorrente nos trabalhos artísticos do grupo. A primeira iniciativa mais efetiva em defesa do patrimônio nacional surgiu durante essa viagem às cidades mineiras quando D. Olívia Penteado, sensibilizada pela situação que ela chamou de "abandono" das igrejas locais, propôs a formação de uma "Sociedade dos Amigos das Velhas Igrejas de Minas Gerais". No retorno a São Paulo, a preocupação com a valorização da arte e da arquitetura consideradas "históricas", como aquelas visitadas pelo grupo em Minas Gerais, entrou efetivamente na pauta dos debates do grupo e, um mês após a volta dessa viagem, houve uma reunião inaugural da "Sociedade" – que passou a se chamar de "Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil" – nos famosos chás das terças, provavelmente no dia 20 de maio, segundo Carlos Augusto Calil[38]. Mário, surpreendentemente, não participou desse debate preliminar sobre o patrimônio artístico nacional[39].

D. Olívia havia solicitado a Cendrars a redação dos estatutos da "Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil", que previa a proteção dos monumentos históricos. O estatuto, redigido em francês[40], previa como comitê diretor seus membros fundadores: Paulo Prado, Olívia Penteado e

Oswald de Andrade. A finalidade da Sociedade está assim descrita: “A proteção e a conservação dos monumentos históricos do Brasil. Igrejas, palácios, mansões, casas particulares dignas de interesse (móveis, objetos e obras de arte, pinturas, estátuas, livros e arquivos, prataria etc.)”. Nos estatutos do comitê diretor há previsão de constituição de comitês e delegados em todos os Estados do Brasil, assim como a criação de “uma lei para Classificação e a Conservação dos monumentos históricos”, em uma nota podemos ler que: “é urgente votar essa lei no menor prazo possível para protegê-los de toda evasão pois o tesouro artístico e histórico do Brasil não é inesgotável. Os monumentos classificados e os objetos inventariados poderão ser declarados, pela mesma lei, propriedade nacional, e serem colocados sob a proteção pública”.

Há também uma série de ações previstas para a Sociedade[41]: classificação, inventário, conservação, divulgação (livros, exposições, revista), assim como a constituição de um Museu Nacional Brasileiro com um fundo de aquisição de obras, e também com previsão de Museus Estaduais. Já havia nesse projeto de 1924 a proposta de “proteção de paisagens, sítios e belezas naturais do país” além de um claro interesse, diretamente relacionado ao deslocamento das viagens, pelas “festas populares tradicionais nos diferentes estados (carnaval, festas religiosas)”; pela “arte culinária”; pela “arte popular sob todas as suas formas: pinturas, esculturas,

artes da mobília e caseira, músicas, canções e danças"; assim como por "vestígios da arte indígena e por todas as manifestações dos negros"; pela "pré-história" além da sugestão de criação de uma "Sociedade Folclórica Brasileira"[42]. A "intuição antropológica", de Cendrars e dos demais viajantes "descobridores", os leva a propor uma valorização também da arte popular e, em particular, da arte indígena e da cultura negra do país. Esse projeto, proposto por D. Olívia e redigido por Cendrars, não teve continuidade após a revolta paulista[43].

Na abertura de uma entrevista dada por Cendrars, já em Paris, em 1925, ao *Le Journal Littéraire*, pode-se ler: "Blaise Cendrars, embaixador benévolo do novo espírito, depois de, na costa, beber o bom café da amizade brasileira, penetrou no interior. Nesse imenso continente de possibilidades infinitas, ele viu obras de uma notável arquitetura nativa e proclamou: *Brasileiros, protejam seus tesouros!"*[44] Mas foi Oswald – a partir dessa experiência coletiva das viagens de "descoberta" do Brasil passado, conhecedor do projeto anterior de criação da "Sociedade" voltada para a proteção do patrimônio histórico brasileiro – que retomou o debate patrimonial pregresso ao apresentar, em 1926, logo após a posse do amigo Washington Luís[45] na Presidência da República, uma nova proposta de defesa do patrimônio nacional, ainda em forma de esboço manuscrito: "Cria o DODEPAB – Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil".

Nota-se que há uma troca de Sociedade para Departamento e, no lugar de "Monumentos Históricos" do projeto anterior, há no nome do Departamento a ideia de "Patrimônio Artístico". Maria Eugenia Boaventura, biógrafa de Oswald de Andrade, defende que essa iniciativa da proposta de criação de um Departamento de defesa do patrimônio nacional tenha partido do próprio poeta, como ela afirma em *O Salão e a Selva* (1995, p. 122)[46]:

> Usando de seu prestígio de intelectual e de amigo do Presidente da República, Oswald aproveitou para fazer várias sugestões em benefício da cultura no Brasil. Propôs em 1926 a criação do DODEPAB – Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil. Esse projeto oswaldiano antecipou as linhas gerais do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, criado quase dez anos depois pelo Ministro Gustavo Capanema.

O esboço deste projeto de 1926, que previa como sede do novo "Departamento" o Museu Nacional do Rio de Janeiro é bem próximo do estatuto da Sociedade de 1924 redigido por Cendrars, apesar de mais sucinto. A "intuição antropológica", que teria partido de Cendrars, segundo Eulálio, foi abraçada na proposta de Oswald que fazia referência à necessidade de divulgar e pesquisar "as nossas tradições, lendas e riquezas folclóricas". As finalidades do Departamento

seriam: “Salvar, inventariar e tombar o patrimônio nacional, as riquezas artísticas espalhadas pelo território brasileiro. Considerar monumentos públicos e proteger como tais as principais realizações arquitetônicas da Colônia e os sambaquis, necrópoles e demais vestígios da nossa pré-história”. Como no projeto anterior, há também a ideia de, além do incremento do Museu Nacional no Rio de Janeiro, de “criar e manter museus locais” e “organizar publicações, álbuns, coleções fotográficas, reproduções de documentos e fichas etc.”

A maior novidade, com relação ao projeto de 1924, parece ser a proposta de fundação de uma Biblioteca Brasílica “destinada à guarda do tesouro intelectual e artístico do Brasil anterior”, assim como a proposta de “organizar excursões educacionais e promover o turismo às principais regiões onde se acham os monumentos tradicionais da arte brasileira”. Pode-se notar uma clara preocupação demonstrada, mesmo no sucinto manuscrito, tanto com viagens nacionais (o que hoje se relacionaria com “educação patrimonial”), quanto com a internacionalização do debate patrimonial, a partir da proposta de publicações em outras línguas e de “entrar em relação com os museus de outros continentes a fim de melhorar as nossas coleções e fazer conhecido em todo o mundo o Brasil artístico e tradicional”.

Não há dúvida que os dois projetos patrimoniais, de 1924 e de 1926, estão diretamente relacionados, assim como ambos também estão intimamente ligados às viagens de

"descoberta do Brasil" em 1924. O crítico literário José Brito Broca no texto "Blaise Cendrars no Brasil em 1924"[47] observou: "O que merece reparo nessa viagem é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século XVIII, seus casarões coloniais e imperiais, uma paisagem tristonha, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas". E o próprio crítico tentou explicar:

> Parecia um contrassenso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio da realidade brasileira, em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu, fazia com que a paisagem da Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às raízes da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte (Brito Broca, 1924).

As preocupações e os projetos patrimoniais dos "modernistas" se explicam, assim, como construção de uma "tradição histórica"[48], – como de fato ocorreu, com a criação do

SPHAN e com a atribuição dada ao período colonial como um "passado exemplar", sobretudo os monumentos de "pedra e cal", nos quais estariam as mais "puras raízes" nacionais. No entanto, também poderíamos entendê-los de forma menos purista e enraizada, que tendem para questões nacionalistas ou identitárias, dentro da mesma lógica com que Oswald de Andrade explicou a questão do "primitivismo" no país com sua ideia mais anárquica de uma arte Pau-Brasil de exportação. Seria possível pensarmos em um paradoxal princípio de preservação seguindo a lógica *Pau-Brasil*, baseado "em nossa ambiência geográfica, histórica e social", ao se explorar, como escreveu Oswald no *Manifesto* (1924), um patrimônio cultural que seria "Bárbaro e nosso. A formação étnica rica". A noção patrimonial *Pau-Brasil* já reuniria assim também, ao mesmo tempo, "primitivismo" e "modernismo", ambos compreendidos como partícipes de um mesmo pensamento moderno crítico e impuro, inextricavelmente atrelado a um pensamento em estado selvagem.

Apesar de um entusiasmo inicial, a opção pela radicalidade proposta por Oswald – como bem acentuou Haroldo de Campos no texto "Uma poética da radicalidade" (1965) –, que se iniciou mais timidamente com *Pau-Brasil* (1924) e, de fato, se intensificou tanto a ponto de provocar uma ruptura ou inflexão na proposta da *Antropofagia* (1928), parece ter assustado seu amigo Mário, que passou a criticá-la sistematicamente, sobretudo a partir da ideia de uma "primitividade"

mais cosmopolita que já estava presente no livro de Oswald de 1925. Mário ataca a "falação" inicial do livro de forma violenta:

> Aliás a Falação que encabeça o livro é um primor de inconsistência cheia de leviandades. Indigestão de princípios e meias-verdades colhidas com pressa de indivíduo afobado. Falação de sargento patriota, baracafusada de parolagem sem ofício. Sobretudo essa raiva contra a sabença. Pueril (...) porque essa volta ao material popular, aos **erros do povo** é desejo de verdade erudita e das mais. O. de A. sabe delas e num átimo **se aternurou sem crítica por tudo o que é do povo**, misturando generalizando (Andrade in Batista et ali, 1972, p. 230, grifos nossos).

A transposição erudita defendida por Mário[49] passava a se contrapor à proposta mais intuitiva de Oswald de "ver com os olhos livres" (do manifesto de 1924), ao propor uma mediação com uma preocupação claramente civilizatória (ainda dentro de uma orientação evolucionista e de uma noção de progresso linear) e com o que ele chamava de "entidade nacional" (dentro de um caráter unitário), que corrigiria assim os "erros do povo" que Oswald valorizava "sem crítica". Segundo Eduardo Jardim:

> Os pressupostos das concepções de brasilidade dos dois escritores eram muito diferentes. "Pau-Brasil" adotou uma perspectiva

> anti-intelectualista, que se radicalizaria, quatro anos mais tarde, no "Manifesto Antropófago", publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia.* A sugestiva expressão do manifesto de 1924 – "ver com os olhos livres" – continha uma crítica do "lado doutor" da cultura brasileira, apresentava a defesa de uma via intuitiva de acesso à realidade e recusava as mediações analíticas na abordagem da nacionalidade, caras a Mário de Andrade. Na antropofagia, quatro anos mais tarde, a postura anti-intelectualista ganhou força. Formulações como as que seguem, do manifesto de 1928, confirmavam a crítica do ponto de vista analítico e a defesa de uma ótica intuitiva: "O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior". Ou ainda: "Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo". Mário opunha-se claramente a tudo isso e fazia uma defesa da "sabença" e da análise para se apreender a entidade nacional. (2015, p. 74)

Além disso, explicou Haroldo de Campos, tal como Oswald, Mário também ainda não havia questionado a retórica em sua base: "Assim, a *Paulicéia* [*desvairada*, livro de 1922][50], com tudo que trazia de novo, ainda não era a revolução; era a reforma, com seu lastro de conciliação e palavrosidade. A revolução – e revolução copernicana – foi a poesia 'pau-brasil'" (Campos in Andrade, 1990, p. 12). Ainda segundo Haroldo de Campos, Mário parece não ter compreendido bem a "poesia-minuto de Oswald", pois buscava "ler a sintética poesia 'pau-brasil' à cata de versos de ouro ou

pretender que os poemas daquela coletânea inaugural [*Pau-Brasil*] tivessem sido escritos em torno desse efeito. Era, de fato um esforço de desentendimento: o mesmo que aferir aos *shots*, as tomadas de uma câmera cinematográfica – o *câmera eye* das sínteses oswaldianas – pelos trâmites da burocracia do soneto (...) Foi o erro de Mário" (Campos in Andrade, 1990, p. 16). A relação entre os Andrades ficou cada vez mais penosa a partir de *Pau-Brasil*, até o rompimento definitivo em 1929.

Luiz Costa Lima também faz uma crítica interessante ao mostrar que a própria fragilidade teórica do movimento *Pau-Brasil* teria levado a alguns equívocos – o que Oswald, de certa forma, tenta responder com a proposta da *Antropofagia*, sobretudo na sua retomada após o intervalo de adesão ao Partido Comunista. Tais equívocos contribuíram para certos arroubos mais nacionalistas. Para Lima, Mário seria o principal responsável:

> Era pois um gesto, teoricamente não tematizado, de libertação do colonialismo cultural. Mas, porque não desdobrado teoricamente, deu lugar à permanência de equívocos introduzidos desde o romantismo: a demanda de conhecimento dos costumes, das linguagens regionais, das manifestações populares foi confundida com a busca de uma essência nacional. Quando se cria essa confusão – de que Mário de Andrade, malgrado o seu *Macunaíma,* é o principal responsável – a criticidade muda de plano: deixa de ser uma forma de experimentar as ideias para se tornar rigidez folclórico-didática (Lima, 1991, p.194).

Em todo caso, não é possível separar a contribuição inicial ao debate patrimonial do país da própria discussão artística do grupo *Pau-Brasil* a partir das viagens iniciáticas de 1924, que inicialmente incluíam Mário. A discussão artística, presente sobretudo nos desenhos e pinturas de Tarsila e nos poemas de Oswald e de Cendrars, publicados juntos (textos/imagens), revolucionaram o campo das artes no país, não só ao misturar o pensamento moderno, ou "modernista" como os artistas se autodeclaravam, ao "primitivo" ou selvagem – pensado aqui como pensamento em estado selvagem – mas também ao exercitar montagens impuras.

O próprio exercício das montagens foi usado, como vimos no capítulo anterior, na França dos anos 1920, como um modo singular de associar o pensamento moderno ao pensamento selvagem, criando um pensamento crítico em estado selvagem. No livro *Pau-Brasil*, vários poemas são exemplos claros de montagens de fragmentos. Para Luiz Costa Lima, a "montagem é o recurso primordial"[51] nos textos que correspondem à fala de cronistas, como naqueles da parte "História do Brasil", totalmente montados a partir de fragmentos de documentos bastante conhecidos dos primeiros viajantes ao país. Como Haroldo de Campos bem mostrou:

> Os poemas de abertura do *Pau-Brasil*, verdadeiros desvendamentos da espontaneidade inventiva da linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil, onde, **por mero expediente de recorte e remontagem**, textos de

> Pero Vaz Caminha, de Gandavo, de Claude d'Abbeville, de Frei Vicente do Salvador etc. se convertem em cápsulas de poesia viva, dotadas de alta voltagem lírica ou saboroso tempero irônico (in Andrade, 1990, p. 25, grifo nosso).

Os poemas Pau-Brasil do livro homônimo de Oswald são associados ao cinema moderno: ambos estariam ligados, ainda segundo Campos, pelo "procedimento básico da sintaxe oswaldiana **– a técnica da montagem**" (grifo nosso).

> Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, **esta poesia, em tomadas e cortes rápidos**, quebra a morosa expectativa do leitor, força-o a participar do processo criativo. Não se trata tampouco de um mergulho exclamativo no irracional, do conjuro oracular do mistério (este sim subjetivo, catártico), mas de **uma poesia de postura crítica**, de tomada de consciência e de objetivação da consciência via e na linguagem (Campos in Andrade, 1990, p. 17, grifos nossos).

Haroldo de Campos foi um dos raros comentadores a atentar para a enorme potência crítica desses "poemas-comprimidos do Oswald" tendo em vista que sua própria sintaxe emerge "não do ordenamento lógico do discurso, mas da **montagem** de peças que parecem soltas" (grifo nosso).

Oswald, para tratar das questões mais "primitivas", consideradas como ideias em estado selvagem, operava de forma totalmente moderna, sobretudo pelo uso da "técnica da montagem", por choque entre fragmentos diferentes, por "operações de *estranhamento*", por nexos imprevistos. O próprio cinema emergente, como Walter Benjamin tão bem mostrou, também operava por choques e montagens, desfazendo a "aura", ou autenticidade originária, das obras de arte. O livro *Pau-Brasil* (1925) também é um tipo de montagem, desde a imagem da bandeira com a divisa mudada na capa até a articulação dos poemas com as imagens (ou poemas-imagens), com *lay-out* e tipografia próprios: um livro de poemas como um livro de imagens (de pensamento) mnêmicas, como um álbum de viagem.

> A nova arte é uma arte no horizonte do precário, que se despe dos nobres e exclusivos implementos do eterno, para incorporar a categoria do contingente. As duas fases em que Oswald desdobra a resposta da arte à indústria em seu "Manifesto" são extremamente elucidativas a esse respeito: **depois da** fragmentação, **a articulação dos fragmentos por uma nova sintaxe** – *a apresentação dos materiais, a inocência construtiva.* O poeta "pau-brasil" se reclama de Mallarmé e se confraterniza com o leitor dos jornais. **Sabe que a escritura desborda dos livros para o reclame urbano**, "produzindo letras maiores que torres" (Campos in Andrade, 1990, p. 23, grifos nossos).

Décio Pignatari, próximo dos irmãos Campos, chamou a poesia Pau-Brasil oswaldiana de “poesia *ready made*” – “o fim da arte de representação” – aproximando Oswald de Marcel Duchamp (e dos surrealistas, com os *objets trouvés*):

> A poesia de Oswald de Andrade é a poesia da posse contra a propriedade. Poesia por contato direto. Sem explicações, sem andaimes, sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetizações. (...) A coisa, não a ideia da coisa. **O fim da arte de representação.** Realismo sem tema ou temática realista: apenas transplante do existente (Pignatari apud Campos, p. 27, grifo nosso).

Luiz Costa Lima insistiu no “descongestionamento” que ocorre na aproximação do trabalho poético de Oswald, dos procedimentos que ele usa, com as artes visuais, o cinema e, também, com o desenho gráfico dos jornais:

> A serialidade oswaldiana antes importa pelo descongestionamento que opera. Seus recursos fundamentalmente trazem à literatura recursos desenvolvidos pelas artes visuais, pelo cinema e pela **paginação do jornal – a colagem, a intitulação, a montagem, o corte** – ao passo que é bem menor a exploração interna do signo verbal – o desdobramento da imotivação do som quanto ao significado que recebe. Oswald desembaraçava os olhos e ouvidos do leitor da melodiosidade obrigatória, da sentimentalidade de sarau, da eloquência redundante. Em seu

> lugar, mostrava um texto despojado e dinâmico. Ligado, por sua vez, ao propósito das vanguardas dos anos 20 de romper a separação entre arte e vida, a série não se destacava por seu caráter reflexivo. Sua meta é a aprendizagem dos sentidos – no caso de Oswald, voltada para a percepção do país (Lima, 1991, p. 207, grifo nosso).

Como escreveu Paulo Prado, ainda em 1925 – fazendo referência a viagens, deslocamentos e "descobrimentos" –, no prefácio do livro do amigo:

> A poesia "pau-brasil" é o ovo de Colombo – esse ovo, como dizia um inventor meu amigo, em que ninguém acreditava e acabou enriquecendo o genovês. Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da *Place Clichy* – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia "pau-brasil" (in Andrade, 1990 [1925], p. 57).

Assim, voltando às viagens, além das duas realizadas em 1924 – Rio, no Carnaval, e Minas, na Semana Santa – houve também, no mesmo grupo, o projeto de continuação dessas viagens de "descoberta" até o Norte do país, ao Amazonas,

passando pelo Nordeste. Essa terceira viagem, que ainda seria parte da caravana de "descoberta do Brasil", foi bem mais longa (durou 3 meses) e só pôde ser realizada em 1927,[52] por um grupo menor do que o inicialmente previsto: D. Olívia Penteado, sua sobrinha, Margarida Guedes Nogueira (Mag) e a filha de Tarsila, Dulce do Amaral Pinto (ou Dolur, apelido dado por Oswald) e Mário. As duas adolescentes e o escritor compunham a comitiva de D. Olívia, recebida pelos presidentes dos Estados e prefeitos, devidamente recomendada pelo presidente Washington Luís. O casal *Tarsiwald* não pode acompanhar o grupo nessa viagem, mas fez uma surpresa ao esperá-los no cais de desembarque na escala baiana da volta, em Salvador, e depois os acompanhou no navio até o Rio, com uma parada em Vitória.

Mário relata essa viagem em texto com formato de diário para o qual ele deu um longo título, parodiando os relatos de antigos viajantes[53]: "O Turista Aprendiz. Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega". Uma paródia à carta de Pero Vaz de Caminha atravessa o texto marioandradino, como também ocorre no livro oswaldiano *Pau-Brasil*. Um bom exemplo é a presença nos dois livros do episódio da galinha. Na conhecida carta de Caminha há essa passagem sobre a galinha mostrada pelos portugueses aos ameríndios "pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas": "Mostraram-lhes um papagaio pardo que o Capitão traz

consigo; tomaram-no logo na mão e acenaram para a terra, como se os houvesse ali. Mostraram-lhes um carneiro; não fizeram caso dele. Mostraram-lhes uma galinha; quase haviam medo dela, e não queriam pôr a mão. E depois a tomaram espantados". Em *Pau-Brasil*, livro de Oswald publicado em 1925, a galinha aparece em uma reprodução exata do trecho da própria carta com título "Pero Vaz Caminha" (na parte inicial do livro, "História do Brasil"): "Os selvagens/ Mostram-lhes uma galinha/Quase haviam medo dela/E não queriam pôr a mão/ E depois a tomaram espantados" (1990 [1925], p. 69). Em *O turista aprendiz*, texto revisado por Mário em 1943, a galinha de Caminha surge no diário em 28 de maio de 1927: "Creio que os índios tiveram medo da gente, lenha trouxeram quanta precisávamos, porém não houve jeito de subirem a bordo para mostrarmos a eles a galinha trazida só para isso" (2002 [1943], p. 69).

Na capa dos originais de *O turista aprendiz*, além do título e da data (1927), ambos manuscritos, Mário desenhou uma cabeça de mulher ameríndia ironicamente coroada (na coroa há uma pequena cruz colonizadora), que ele denominou América. Na sequência, há um prefácio datilografado e datado de 30/12/1943 (16 anos após a viagem), onde o autor explicava claramente suas intenções para a publicação do diário da viagem, que não chegou a ser realizada antes de sua morte repentina (em 1945).

> Mais advertência que prefácio. Durante esta viagem pela Amazônia, muito resolvido a... escrever um livro modernista, provavelmente **mais resolvido a escrever que a viajar**, tomei muitas notas como vai se ver. **Notas rápidas, telegráficas muitas vezes**. Algumas porém se alongaram mais pacientemente, sugeridas pelos descansos forçados do vaticano de fundo chato, vencendo difícil a torrente do rio. Mas quase tudo anotado sem nenhuma intenção de dar a conhecer aos outros a terra viajada. E a elaboração definitiva nunca realizei. Fiz algumas tentativas, fiz. Mas parava logo no princípio, nem sabia bem por que, desagradado. Decerto já devia me desgostar naquele tempo o personalismo que anotava. Se gostei e gozei muito pelo Amazonas, **a verdade é que vivi metido comigo** por todo esse caminho lardo de água. Agora reúno aqui tudo, como estava nos cadernos e papéis soltos, ora mais, ora menos escrito. Fiz apenas alguma correção que se impôs, na cópia. O conjunto cheira a modernismo e envelheceu bem. Mas pro **antiviajante que sou**, viajando sempre machucado, alarmado, incompleto, sempre se inventando malquisto do ambiente estranho que percorre, a releitura dessas notas abre sensações tão próximas e intensas que não consigo destruir o que preservo aqui. Paciência... (Andrade, 2002 [1943], p. 49, grifos nossos).

Não há como não perceber nesse prefácio o caráter literário, e não etnográfico, do livro "modernista". Mário deixava claro que estava "mais resolvido a escrever que a viajar". Por

mais que tenha feito advertências sobre o caráter de "notas rápidas, telegráficas muitas vezes", o texto permaneceu fragmentário, como os poemas telegráficos do livro *Pau-Brasil* publicado por Oswald (tão criticado por Mário na época), por sua escolha[54]. Além de retomar o seu perfil de "antiviajante", o que ele insistiu em várias passagens ao longo do diário, ele se mostrava incomodado com seu caráter personalístico, autobiográfico: "a verdade é que vivi metido comigo". Tratar-se-ia, talvez, de uma experiência, ou tentativa, de descolonização de si mesmo.

O próprio formato escolhido de diário é característico dessa aproximação com a autobiografia, como vimos no capítulo passado no livro de Leiris, *A África Fantasma*. Lembremos que Fernanda Peixoto, ao apresentar a tradução brasileira do livro, considerou esse texto de Leiris, também em formato de diário de viagem: "uma colagem de fragmentos que se sucedem ao sabor da cronologia, fio a costurar observações etnográficas, ideias e fantasias" (Peixoto in Leiris, 2007, p. 19). Podemos dizer o mesmo do texto de Mário, talvez mais fantasioso do que o de Leiris, tendo em vista sobretudo que ainda não havia em Mário uma pretensão etnográfica clara, como já havia em Leiris e também em Mário a partir dos relatos da viagem seguinte, de 1928-1929, viagem já denominada de "etnográfica" pelo próprio narrador.

Seria possível também aproximar esse diário da viagem de 1927 ao que James Clifford chamou de "surrealismo

etnográfico" (2008 [1981], p. 121), não só pela descrição da experiência íntima de incômodo pelo estranhamento e descentramento do antiviajante narrador, misturada às demais impressões da viagem, mas também, por um jogo permanente entre ficção e descrição, entre relato literário e "etnográfico", onde surgem, por exemplo, em meio a descrições de paisagens naturais reais, mariposas azuis de mais de três metros, que reaparecem em várias outras passagens[55] ou, ainda, vários relatos de sonhos ou pesadelos do narrador e, entre descrições da vida a bordo, uma série de relatos, inseridos em várias momentos do texto, da vida na tribo imaginária dos "índios Do-Mi-Sol"[56].

Além de insistir no perfil de "antiviajante", há no diário de viagem marioandradiano uma clara paródia, que, além de satirizar os mais conhecidos exploradores e "descobridores", como também fez Oswald em *Pau-Brasil*, satirizava a própria etnografia como prática científica, como podemos ler nesse trecho, inserido entre o relato do dia 28 e o do dia 29 de junho de 1927, que também insinuava algo próximo ao "Surrealismo Etnográfico" de Clifford, ao modo marioandradiano, imaginário e musical (Mário era professor de música no Conservatório de São Paulo):

> Eu creio que com os tais índios que encontrei e têm moral distinta da nossa, posso fazer uma monografia humorística, **sátira às explorações científicas, à etnografia e também social.**

Seria a tribo dos índios Do-Mi-Sol. Será talvez mais rico de invenções humorísticas, dizer que eles, em vez de falarem com os pés e as pernas, como os que vi, no período pré-histórico da separação do som, em som verbal com palavras compreensíveis e som musical inarticulado e sem sentido intelectual, fizeram o contrário: deram sentido intelectual aos sons musicais e valor meramente estético aos sons articulados e palavras. O nome da tribo, por exemplo, eram os dois intervalos ascendentes, que em nosso sistema musical, chamamos do-mi-sol. É na subida do Madeira que encontro os índios Do-Mi-Sol. Assim evita, durante a subida a mínima descrição da paisagem, que farei só na descida que é mais rápida. É uma paroara que encontro cantando na terceira. Fica meu amigo e um dia pergunta se quero ver uma coisa. Me diz pedir ao comandante uma parada logo ali adiante, na boca de um igarapé e me leva conhecer o tal povo. Dar fisiologia desses índios, **toda inventada**. Descrever as cerimônias da tribo, suas relações tribais, família, frátias, etc. Religião. Sua filosofia e maneira de discutir. Seu comunismo. No fim, dar uma série de lendas, de **pura invenção minha**. As lendas etiológicas, se prestam muito para a fantasia. Dar um vocabulário também ficava engraçadíssimo, se prestando a efeitos muito humorísticos, mas só poderiam perceber isso os que soubessem música. E os músicos em geral são tão pouco perspicazes... Melhor desistir do vocabulário (Andrade, 2002 [1943], p. 115, grifos nossos).

A tensão permanente no diário de viagem de 1927 entre relato "verdadeiro" e invenção (ou relato "falso") mostra também uma preocupação com certas ideias de legitimidade, originalidade e autenticidade, inclusive com relação aos documentos (culturais, históricos, etnográficos, etc.), como vimos no debate proposto pela revista *Documents,* o que de certa forma também poderia ser relacionado com as futuras preocupações patrimoniais dos escritos, que ainda não apareciam nesse diário de viagem de forma mais explícita. Isso só vai ocorrer no diário da viagem do ano seguinte.

É importante notar que, naquele exato momento da viagem, o escritor estava terminando a redação[57] daquela que seria considerada sua obra mais importante: *Macunaíma* (1928), rapsódia impregnada da leitura das "etnografias" amazônicas de Koch-Grünberg[58], mas também de sua própria experiência amazônica nessa viagem pelo Amazonas. Esse trecho, datado de 1º de agosto de 1927, último dia do grupo em Belém, cidade que tanto agradou ao narrador, explicita bem esse questionamento sobre legitimidade, uma tensão permanente em seu diário entre "verdadeiro" e "falso", etnográfico e literário, científico e artístico.

> Último dia em Belém, me sinto comovido, palavra. Nunca na vida encontrei uma cidade que me agradasse tanto, com que eu simpatizasse tanto. Como enchimento de gostosura, passei em Belém os melhores dias de minha vida, inesquecíveis.

> Manhã de compras, passagens, caceteações, peles de lontra, mercado, como sempre, essa maior ventura de Belém... Coisas de índios... Enfim compro algumas, é meio besta. A falta brasileira de organização é tamanha que tudo o que vendem dos índios, no mercado de Belém, é legítimo. É tudo bastante feio, sem valor, usado. Inda não teve quem se lembrasse que é falsificando que a gente consegue tornar essas coisas de mais valor, não só fazendo mais bonito e mais bem feito que os índios, como valorizando as coisas deles, por torná-las legítimas e mais raras. É o documento falso que torna o verdadeiro, legítimo. **Ora o valor nunca está propriamente na verdade, e sim na legitimidade, não acha mesmo?** Eu não sei bem se acho, mas como já escrevi, que fique. Vai por conta da desorganização nacional. Almoço. Fujo, vou visitar as duas magníficas igrejas barrocas, magníficas. Visita ao presidente. Despedida (Andrade, 2002 [1943], p. 164, grifo nosso).

A segunda viagem ao Nordeste – realizada entre o final de 1928 e início de 1929 – também durou três meses, mas foi bem distinta da anterior, se distanciando das três anteriores da série "descoberta do Brasil". Mário desta vez viajou sozinho, mas foi recebido e ciceroneado por vários amigos e intelectuais conhecidos[59], como Câmara Cascudo – folclorista[60] e historiador potiguar (que foi chefe provincial integralista[61] nos anos 1930), com quem ficou por mais tempo –, no Rio Grande do Norte. Tinha um objetivo claro e previamente

determinado: recolher material da cultura popular nordestina. Assim, ele denominou essa viagem ao Nordeste de “etnográfica”.

Desta vez, o relato da viagem, também em formato de diário, foi publicado durante a própria viagem, em formato de crônicas quase diárias no jornal *Diário Nacional.* Foram setenta crônicas publicadas entre dezembro de 1928 e março de 1929 na série também denominada de *O turista aprendiz.* Um ano após a primeira viagem ao Norte, o “descobridor”, turista ou viajante aprendiz já se mostrava como um aprendiz de etnógrafo e de folclorista[62]. Seus registros publicados do diário passaram a ser bem mais descritivos e informativos, e menos ficcionais e inventivos.

Os documentos que constam do dossiê *O turista aprendiz,* com o desenho da América na capa, não chegam a sugerir que o livro de mesmo nome, reorganizado por Mário em 1943, pretendesse reunir as duas viagens. No entanto, Telê Porto Ancora Lopez, ao estabelecer o texto para a publicação póstuma do livro *O turista aprendiz,* em 1976 (republicado com o mesmo formato em 1983 e 2002), reuniu os diários das duas viagens e chamou sua introdução ao livro (nessas edições até 2002) de “Viagens etnográficas de Mário de Andrade”. Assim, essas duas viagens (1927 e 1928-1929) passaram a ser conhecidas como “viagens etnográficas” e, talvez devido ao rompimento entre Mário e Oswald em 1929, passaram a ser estudadas separadamente das duas anteriores (1924)

pela grande maioria dos pesquisadores. No entanto, como já afirmamos, consideramos que as quatro viagens – as duas conhecidas como "descoberta do Brasil" e as duas conhecidas como "viagens etnográficas" (apesar de considerarmos que a viagem ao Norte ainda faz parte da série de "descoberta do Brasil") –, mesmo diferentes em extensão e propósitos, estavam intimamente ligadas, assim como todas elas foram importantes para o debate sobre a questão patrimonial no país.

Em 2015, o IPHAN patrocinou a republicação do livro *O turista aprendiz*, novamente organizado por Telê Lopez, desta vez com auxílio de Tatiana Figueiredo, com nova análise e interpretação de documentos, inclusão de notas e textos não publicados na versão anterior, mas mantendo a reunião dessas duas viagens. O novo texto de introdução distingue um pouco mais o caráter das duas viagens, uma mais literária e outra mais etnográfica. O fato de a reedição ampliada ter sido realizada sob a chancela do IPHAN deixa claro que a relação entre essas duas viagens (1937 e 1938-1939) relatadas por Mário, e a questão patrimonial no país já parece estar estabelecida, como explica José Lira nesta publicação mais recente (2015):

> As viagens do Turista Aprendiz ao Norte e ao Nordeste do Brasil, entre 1927 e 1928-1929, são um capítulo inevitável da história da cultura patrimonial entre nós. Não apenas em função do protagonismo que Mário de Andrade exerceu

> diretamente na formação de paradigmas, instituições, agendas, equipes e acervos patrimoniais no país nos anos seguintes. Mas também porque tais entradas em campo do escritor antecipam muito do que doravante viria a abastecê-los em termos de pesquisa etnográfica, arqueologia colonial e história das artes no Brasil. Não por acaso, o seu pequeno Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, redigido em 1936 a pedido do então ministro Gustavo Capanema, tornou-se peça chave para a compreensão da gênese do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Lira in Andrade, 2015, p. 365).

No entanto, a publicação reforça mais uma vez a separação destas duas viagens das duas anteriores do grupo e, também, a separação entre o anteprojeto patrimonial assinado por Mário de Andrade (1936), agora relacionado às duas "viagens etnográficas" (1927,1928-1929), das propostas anteriores redigidas pelo grupo modernista e assinadas por Blaise Cendrars (1924) e Oswald de Andrade (1926 e 1930), relacionadas, por sua vez, às duas viagens consideradas de "descoberta do Brasil" (1924). E isso, a despeito das evidentes semelhanças entre os "projetos" patrimoniais do grupo, sobretudo naquilo que ficou conhecido no anteprojeto de Mário como o seu caráter "antropológico" – que seria talvez mais "etnográfico" que antropológico no anteprojeto de 1936[63], mas que antecipava o que hoje se chama de

"patrimônio imaterial" e também "paisagem cultural"–, caráter esse que já estava presente, como vimos, em todas as propostas patrimoniais anteriores do grupo dos "descobridores".

A viagem ao Nordeste de 1928[64], além das crônicas publicadas no jornal, serviu sobretudo para Mário reunir um vasto material para outra publicação, um projeto bem maior de reunião de documentos e registros etnográficos do folclore nacional, que se chamaria *Na Pancada do Ganzá,* que também usaria o material recolhido, mesmo de forma ainda não sistemática (ou "etnográfica" do ponto de vista mais "científico"), na viagem ao Norte do ano anterior. Uma parte desse numeroso material recolhido – organizado por Oneyda Alvarenga, colaboradora de Mário no Departamento de Cultura e discípula fiel – foi publicada postumamente em uma série de livros: *Danças dramáticas do Brasil* (1954-1957, em 3 tomos), *Música de feitiçaria no Brasil* (1957), *Melodias do boi e outras peças* (1963) e *Os cocos* (1984)[65].

Apesar de o diário da viagem de 1928-1929 publicado nas crônicas do jornal ser bem mais descritivo e menos inventivo do que o diário da viagem anterior (1927) – retrabalhado quatorze anos após a viagem –, há passagens belíssimas, como as descrições das cidades onde Mário de Andrade narra deambulações urbanas bem próximas daquelas realizadas nas cidades europeias pelos surrealistas também nos anos 1920. Elas nos remetem ao *O camponês de Paris*, de Aragon, de 1926; a *Nadja,*

de Breton; ou ainda a *Rua de mão única,* de Benjamin, ambos de 1928; mas também, às propostas dos *walks* e *surveys* guedesianos (v. 1), como o belo relato de seu "banzar ao atá"– que seria o equivalente marioandradino da deambulação surrealista – pela cidade de São Salvador em 7 de dezembro de 1928[66]. O narrador da experiência soteropolitana se sente "devorado por um gigantesco deus Ogum", como se a própria cidade devorasse seus praticantes, antecipando uma ideia antropofágica de cidade, que veremos em Flávio de Carvalho. Essa crônica foi publicada no *Diário Nacional*, em 28 de dezembro do mesmo ano, na crônica do dia anterior (de 8/12, publicada em 27/12) Mário já anunciava sua expectativa em chegar naquele que seria seu primeiro choque de alteridade (ainda em sonho) nessa viagem: "Água salgada que vai pra Bahia... Água salgada que vai pra Bahia... A frase vai se repetindo em mim, lenta, feito um acalanto de africana..." e terminava da mesma forma: "Água salgada que vai para Bahia... Água salgada que vai para Bahia... Amanhã chego lá. Agora estou dormindo" (Andrade, 2002 [1928], p. 191).

> Da vista de S. Salvador que a gente enxerga de bordo tem um pedaço bem no centro em que as casas se amontoam num estardalhaço de janelas, andares, telhados, parece mentira... não é mentira não, é estardalhaço. **Gosto de banzar ao atá pelas ruas das cidades ignoradas...** aqui a impressão de estardalhaço continua. Parece incrível que se tivesse construído uma

cidade assim... Ruas que tombam, que trepam, casas apinhadas e com tanto enfeite que parecem estar cheias de gente nas janelas, o barulho nem é tamanho assim, porém dá a impressão de enorme, um enorme grito. A sensação de simultaneidade é feroz, lembra cinema alemão. Os bondes pra desembarcar num plano, tombam de banda e passam por cima da cabeça da gente. Vêm cheios com moços de branco dependurados até nas torres curtas das igrejas. Torcem por cantos inconcebíveis como pontes-dos-suspiros, fachadas paradas na porta da rua, atravancando o trânsito. Um largo e três igrejas de repente. Pra chegar na cidade alta a gente dá de cara com mais outra igreja de teatro, num trânsito vivo de gente irregular, todos os matizes, gentes de enfeite, gente posta ali pra gente ver. S. Salvador me atordoa vivida assim a pé num isolamento de inadaptação que dá vontade de chorar, é uma gostosura. É uma cidade justamente o contrário do Rio de Janeiro que se goza mais de automóvel. S. Salvador, não. E nem é tanto questão de apreciar os detalhes churriguenescos dela, é questão mesmo do sabor físico que dá passeada a pé. O automóvel isola o observador do estardalhaço ambiente. **Passear a pé em S. Salvador é fazer parte dum quitute magnificente e ser devorado por um gigantesco deus Ogum**, volúpia quase sádica, até. (Andrade, 2002 [1928], p. 193, grifos nossos).

Ao compararmos esse relato, datado de dezembro de 1928, do "banzar ao atá" por Salvador, ao relato do mesmo

narrador na mesma cidade no diário de sua viagem do ano anterior – datado de 13 de maio de 1927 (só publicado em 1943), sua primeira visita à cidade, também chegando de navio em rápida escala rumo ao Norte –, podemos perceber que o atordoamento vivido, ou o estranhamento pela alteridade, que a breve mas intensa experiência da cidade da Bahia provocou no antiviajante de primeira viagem, aprendiz de turista, parece ter solicitado mais de um ano para poder ser narrada (além de suas fotografias feitas em 1927). No diário anterior, claramente mais introspectivo e autobiográfico, a preocupação estava na própria (im)possibilidade de narração da experiência de alteridade urbana.

> Cidade do Salvador. Arre que maravilha, estou cansado. Mas o diabo é que não adianta falar "maravilha", "manhã admirável", "invenção arquitetônica adorável", "moça linda". **Não adianta, não descreve**. Esses qualificativos só existem porque o homem é um indivíduo fundamentalmente invejoso: a gente fala que uma coisa é "admirável" e ele não só acredita mas ainda aumenta a imaginação o que a gente sentiu. Mas se eu pudesse descrever sem ajuntar qualificativos... Bem, não seria eu. (Andrade, 2002 [1943], p. 55, grifo nosso)

As questões patrimoniais mais claramente explicitadas surgem no diário de 1928. No dia 29 de dezembro, por exemplo, há uma consideração sobre a cidade de Natal, "cidade

mocinha", segundo ele. Em contraposição, o debate daquele exato momento sobre a "destruição ou conservação da Sé, da Bahia", em São Salvador, é citado. Salvador seria a cidade velhinha e, como se sabe, a antiga Sé da Bahia foi demolida em 1933, após um longo debate. Essa crônica foi publicada no *Diário Nacional* do dia 26 de janeiro de 1929. O texto demonstra uma compreensão singular da historicidade das cidades. Mário compara rapidamente sua experiência de Natal, São Paulo e Salvador, com a ideia de conservação de tradições, que fazia questão de distinguir entre "móveis" e "imóveis".

> Natal é feito S. Paulo: cidade mocinha, podendo progredir à vontade sem ter coisas que dói destruir. Isso é muito importante para nós. O problema da destruição ou conservação da Sé, da Bahia, por exemplo, confesso que por mim não sei resolver. Os prós e os contras da destruição se igualam na forçura dentro de mim e creio que vou achando uma graça dolorida nos partidários e antagonistas da destruição. Dizem que sou modernista e... paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. (...) O que a gente carece, é distinguir tradição e tradição. **Tem tradições móveis e tradições imóveis.** Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar talqualmente estão porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares. As tradições imóveis não evoluem por si

> mesmas. (...) O problema da Sé da Bahia está mas é enunciado errado. É muito mais grandioso do que a derrubada ou não derrubada dum casarão para o alargamento da rua. O próprio centro urbano da cidade alta é que tem de resolver se é prático ou não ficar onde está. Todas aquelas ladeiras, quedas de supetão, torceduras de terrenos são absolutamente contrários a qualquer norma utilitária de urbanismo contemporâneo. Não é possível aplainar aquilo e retificar as ruas sem arrasar tudo. Ou se destrói tudo para atualizar aquilo, ou, qualquer paliativo destruirá tradições curiosas e mesmo valiosas que nem a dita Sé, não passando de paliativo e não resolvendo nada – esse é o problema. Natal não possui problema desse. O que é velho não é... antigo, pouco ou nenhum valor tem. (...) As tradições dela são todas móveis, danças cantorias (Andrade, 2002 [1928], p. 228, grifo nosso).

A maior parte dos escritos dos diários de Mário, sobretudo da viagem de 1928, é dedicada à descrição do que ele chamou de tradições "móveis", o que equivaleria hoje à ideia de "patrimônio imaterial". São as várias danças, cantorias, tradições populares das mais diversas que são narradas. Sobre as tradições por ele chamadas de "imóveis", o enfoque é quase sempre urbano, com muitas cidades distintas citadas em várias passagens diferentes. Poucas vezes Mário se concentra em uma descrição de um monumento arquitetônico isolado, mesmo quando o foco era a arquitetura colonial ou religiosa.

O que já havia ocorrido nas viagens anteriores, sobretudo a Minas, onde a vida urbana, as festas populares e os conjuntos coloniais também foram gatilhos importantes para os poemas de Oswald e Cendrars, e para os desenhos de Tarsila. Mas, no diário de 1928, há algumas exceções, como a crônica de 30 de janeiro de 1929 (publicada em 21 de março) sobre o convento de S. Francisco na cidade da Paraíba (hoje, João Pessoa) que, além de retomar os casos mineiros, também discute a questão da fotografia como registro fazendo uma crítica, infelizmente ainda bastante atual, sobre as fotografias arquitetônicas e urbanas quase sempre sem pessoas. Mário faz uma série de registros fotográficos das duas viagens com sua "codaque".

> Chego no pátio do convento de S. Francisco e paro assombrado. Eu já conhecia a igreja de fotografia, porém fotografia ruim, péssima como todas as que tiram os fotógrafos do Brasil. Defato: fotógrafos mais bestas que os que aparecem nessa terra é difícil. "Praça da Sé" em São Paulo. O que a gente vê é no fundo uma igreja em andaimes, no lado umas casas arranhaceuzadas que é um despautério e no chão duzentos automóveis alinhados de propósito, se percebe, para fotografarem a "Praça da Sé". Mas, e gente? Ninguém. São Paulo tem gente muita, o Rio também, mas as fotografias, não sei que horas os fotógrafos escolhem, deserto que nem caatinga seca. O mesmo com este convento de S. Francisco: fotografia mal focada, sem interesse,

> não mostrando os valores da arquitetura. Estou assombrado. Do Nordeste à Bahia não existe exterior de igreja mais bonito nem mais original que este. E mesmo creio que é a igreja mais graciosa do Brasil – uma gostosura que nem mesmo as sublimes mineirices do Aleijadinho vencem em graciosidade. Não tem dúvida que as obras do Aleijadinho são de muito maior importância estética, histórica, nacional, e mesmo as duas S. Francisco de Ouro Preto e S. João del Rei serão mais belas, porém esta de Paraíba é graça pura, é moça bonita, é periquito, é uma bonina. Sorri. (Andrade, 2002 [1929], p. 276).

Além da publicação no Diário Nacional, Mário manda alguns textos sobre a viagem, dele e de seu amigo cicerone no Nordeste (Câmara Cascudo) para a *Revista de Antropofagia* (editada por Antônio de Alcantara Machado, Raul Bopp e Oswald de Andrade). No número 10, de fevereiro de 1929 (último da 1ª "dentição"), por exemplo, há um texto intitulado "Banzo", de Câmara Cascudo, e outro de Mário, "Antropofagia?", ambos assinados em Natal. Mário já se colocava de fato como um verdadeiro etnógrafo, em pleno trabalho de campo, que observava e registrava as ações de seus informantes. O tema do texto, a feitiçaria, claramente interessava aos antropófagos, em busca de um "reencantamento do mundo":

> Ando lidando bastante com feitiçaria aqui no Nordeste e acho que esta comunicação que segue pode interessar aos cultores

> da antropofagia... filosofia paulista. Se trata do Mestre (Santo) Antonio Tirano. Eis a cena que se passou entre mim e os dois feiticeiros meus informantes, gente sarada dos catimbós de Natal. Eu escrevia na pauta as rezas que os dois juntos me cantavam e tomava em seguida as informações sobre o Mestre a que a reza pertencia. Os dois catimbozeiros já estavam com a língua solta, sem cerimônia, depois de várias horas de conversa e almoço no meio. Eu escrevia (Mário de Andrade, *Revista de Antropofagia* 10, 1929, p. 5).

A *Revista de Antropofagia*, como veremos no próximo capítulo, teve duas "dentições". O *Manifesto Antropófago* assinado por Oswald foi publicado no primeiro número, em maio de 1928. Se, na primeira dentição, que circulou entre 1928 e 1929, a revista contava ainda com uma colaboração mais frequente de Mário, a partir da segunda "dentição", publicada no "Diário de São Paulo", entre final de março e início de agosto de 1929, com uma linha editorial e diagramação bem mais radical, agressiva e crítica, percebe-se que Mário começou a se afastar até o rompimento definitivo. Naquele mesmo momento, logo após sua volta da viagem ao Nordeste, Mário se aproximava mais de uma "cientificidade" etnográfica e se afastava do campo artístico da literatura, buscando separar cada vez mais seus campos de atuação intelectual[67].

Como se sabe, Mário e Oswald rompem relações em 1929. Paulo Prado também rompeu com Oswald e,

consequentemente, com Cendrars, que ficou muito amigo de Prado, financiador de sua viagem ao Brasil. No caso de Prado, o motivo da separação foi uma crítica agressiva[68] a seu livro *Retrato do Brasil;* no caso de Mário, a ruptura se deu também por causa de suas críticas irônicas e chacotas mais agressivas[69] publicadas na segunda "dentição" da *Revista de Antropofagia*. O próprio Mário escreveu para Tarsila sobre o rompimento[70], para ele definitivo:

> É coisa que não se endireita, desgraçadamente para mim. (...) E então eu, que não fui feito para esquecer, não será possível jamais que eu esqueça nem de ninguém nem de nada. (...) Pedi aos meus companheiros de vida e até a amigos que nem Couto de Barros, que não me falassem em certos assuntos. Apenas, Tarsila: esses assuntos existem. E como podemos esquecer, vocês e eu, que todos conservamos nosso passado comum? E quanto a mim, Tarsila, esses assuntos, criados por quem quer que seja (essas pessoas não me interessam), como será possível imaginar que não me tenham ferido crudelissimamente (Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral de 4 de julho de 1929).

Desde a Semana de 1922 parecia haver até uma certa simbiose intelectual entre Mário e Oswald, os trabalhos de ambos pareciam se comunicar diretamente, como a experiência de São Paulo descrita nos livros *Paulicéia Desvairada* e

Os condenados, ambos de 1922 e, sobretudo, na mais conhecida obra de Mário, considerada sua "obra-prima": *Macunaíma* (1928), seu trabalho mais *Pau-Brasil,* mas também, em certo sentido, já antropofágico. Uma verdadeira montagem impura, heterogênea[71]. Como escreveu o próprio Oswald na *Revista de Antropofagia* (1928): "Mário escreveu a nossa Odisséia e criou duma tacapada o herói cíclico e, por cinquenta anos, o idioma poético nacional"[72]. Alfredo Bosi relacionou, em 1970 – e foi seguido por Haroldo de Campos em 1972[73] e Gilda de Mello e Souza em 1979[74], entre outros críticos literários –, o singular livro de Mário ao pensamento selvagem lévi-straussiano: "Mário de Andrade fez *bricolage* em *Macunaíma*: não só de lendas indígenas que usou livremente na rapsódia, mas de modos de contá-las, isto é, de estilos narrativos" (2017 [1970], p. 377).

A narrativa de *Macunaíma* se aproxima efetivamente da ideia de bricolagem lévi-straussiana por ter sido composta a partir de materiais bem heterogêneos como antigos relatos de viajantes (como o de seu avô), textos etnográficos e folclóricos de tradições distintas, lendas indígenas, episódios pessoais e familiares, elementos históricos e ficcionais, sendo que a maior parte dos textos usados são as lendas do livro de Koch-Grünberg (com ou sem alterações) como o próprio Mário de Andrade relatou em cartas a amigos próximos e nos prefácios não publicados do livro. Na primeira nota da viagem de 1927, datada de 7 de maio, ainda de São Paulo,

portanto antes da partida para Amazônia, Mário deixou claro que levava na bagagem suas leituras prévias (como Koch-Grünberg): "Sei bem que esta viagem que vamos fazer não tem nada de aventura nem perigo, mas cada um de nós, além da consciência lógica, possui uma consciência poética também. As *reminiscências de leitura* me impulsionaram mais que a verdade, tribos selvagens, jacarés e formigões" (2002 [1943], p. 51, grifo nosso).

Haroldo de Campos chegou mesmo a considerar *Macunaíma* de Mário com *As memórias sentimentais de João Miramar* (1923) e *Serafim Ponte Grande* (1929) de Oswald como uma "trilogia":

> (...) uma trilogia virtual escrita por dois autores, que a vida separou, mas que se reconciliam não apenas no acaso dos sobrenomes e pelo papel de liderança em nosso Modernismo, mas por esses três livros de certa forma irmãos, congeniais. Os traços disjuntivos e até certo ponto complementares de ambos os escritores (Mário, o homem de gabinete; Oswald, o homem da prática desabusada da vida) convergem para uma aproximação imprevista quando Mário escreve *Macunaíma*, projetando no romance a sua dimensão "oswaldiana" latente e que iria depois "espicaçar" (já que não parece cabível falar aqui em influência) o próprio Oswald no *Serafim*. De certa forma, o *Macunaíma* foi escrito por Mário contra si mesmo (...) (2008 [1972], p. 8).

Segundo Boaventura, a relação dos amigos se desfez quando Mário não conseguiu mais suportar nem a publicação das blagues de Oswald na *Revista de Antropofagia*, nem mesmo a própria radicalidade das ideias propostas pelo *Manifesto Antropófago*, como a própria ideia da *Antropofagia*[75] (sem dúvida muito mais radical que *Pau-Brasil*), o que resultou no efetivo rompimento, nunca aceito por Oswald mas irreversível para Mário:

> Oswald na *Revista de Antropofagia* cobrava de seu companheiro determinados apoios irrestritos a figuras inexpressivas e também não admitia a defesa de certas posições políticas de caráter conservador. Reagia publicamente contra isso. Terminou com um protesto contra a desorientação "crítica" de Mário de Andrade. (...) Mário não quis aderir à fase mais agressiva da Revista que implicava na derrubada de mitos de dentro do próprio Modernismo. Os antropófagos começaram a cobrar um posicionamento do amigo, primeiro em tom de troça. Com o passar do tempo a maledicência tomou conta de algumas tiradas sarcásticas da revista. Da parte de Mário, então, o rompimento foi para valer (1995, p. 142).

Os caminhos dos Andrades tomaram direções bem distintas e, sobretudo a partir de 1930, se tornaram quase antagônicas. O ano de 1929 foi bastante turbulento para Oswald, além da briga com seus amigos mais próximos, a crise econômica

de 1929 o atingiu diretamente e, a partir de então, suas dificuldades financeiras só se agravaram. O casal *Tarsiwald* se separou, Oswald se casou em seguida com Patrícia Galvão, mais conhecida como Pagu, jovem colaboradora da *Revista de Antropofagia* (que também deixou de circular em 1929). Foi nesse contexto agitado que Oswald, precisando de emprego – algo paradoxal para esse "homem sem profissão" como ele próprio se denominava –, retomou alguns antigos projetos, entre eles o do "Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil", de 1926, que passou a se chamar em um novo projeto, mais consolidado mas claramente baseado no anterior, de "Departamento de Defesa e Conservação do Patrimônio Artístico do Brasil".

O projeto dessa vez foi devidamente formalizado e entregue ao Presidente da República que, por sua vez, o encaminhou – a partir de seu Gabinete, com cartão datado de 02 de julho de 1930 – a seu Ministro da Justiça e Negócios Interiores, Augusto de Vianna do Castello: "Washington Luís cumprimenta e pede [receber] o sr. Oswaldo Andrade que vai submeter seu projeto pelo qual se interessa". O ministro por sua vez encaminhou o projeto ao deputado federal Wanderley Pinho[76], com o seguinte cartão de 10 de julho de 1930: "Vianna do Castello atenciosamente cumprimenta e solicita examinar o [anexo] projeto de autoria de um amigo pessoal e recomendado do Sr. Presidente Washington Luís".

O novo projeto que tem por título "Bases para a criação e organização do Departamento de Defesa e Conservação do Patrimônio Artístico do Brasil" em seu primeiro parágrafo atribui a Oswald de Andrade o cargo de "Conservador" como podemos ler: "Fica criado o Departamento de Defesa de Conservação do Patrimônio Artístico do Brasil, subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, contratando o Sr. José Oswaldo de Souza Andrade para, na qualidade de 'Conservador', organizar e dirigir os serviços do Departamento, até sua definitiva instituição mediante ato do Poder Legislativo." A sede prevista para o departamento deixava de ser, como no projeto de 1926, o Museu Nacional e passava para o "Arquivo na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro". A descentralização do Departamento, existente nos projetos anteriores, também estava prevista[77]. A proposta de internacionalização do último projeto (1926) também reaparecia nesse, que realizaria suas publicações também em língua estrangeira e diversas outras ações[78]. Nesse projeto de 1930, Oswald insistiu na fundação da Biblioteca Brasílica, que constava das competências do "Conservador"[79].

O projeto se assemelha muito ao de 1926, mantendo as excursões "educacionais e cívicas", as publicações, mas parece haver um destaque maior quanto à música: "Editando e reeditando peças e discos para fixação e conhecimento da música indígena, música popular e música clássica do

Brasil"; quanto à arquitetura: "Produzindo novos monumentos comemorativos do nosso passado e zelando por um caráter de nacionalidade na criação dos mesmos bens como na atual urbanização e criação arquitetônica"; e com relação às cidades: "Considerar monumentos públicos, zelar por eles e protegê-los como tais as cidades antigas, características, as realizações arquitetônicas da Colônia e do Império, as necrópoles indígenas e sambaquis e demais criações ou vestígios da nossa História ou Pré-História". Além da internacionalização, o novo projeto indica também uma melhor articulação entre diferentes instituições culturais e educacionais: "Estabelecendo relações de unificação de trabalho e pesquisa com as organizações afins: museus, institutos, pinacotecas, academias regionais ou nacionais, conservatórios, estabelecimentos de ensino." A "intuição antropológica", presente desde 1924, foi retomada nesse projeto enviado ao Presidente da República em 1930, que valoriza "vestígios" pré-cabralinos e, sobretudo, as "criações" e cultura dos povos indígenas, como Oswald já evidenciou dois anos antes, ao "devorar" o dilema shakespeariano existencial de Hamlet no *Manifesto Antropófago*: "*Tupi or not tupi that is the question*" (em inglês no original).

Ao contrário do "bom selvagem" ou do "índio vestido e catequizado" dos indianistas românticos (de José de Alencar ou Gonçalves Dias) ou dos neo-indianistas integralistas reacionários do Verde-amarelismo (e do Grupo Anta), Oswald

partia no *Manifesto* da imagem do selvagem nu e antropófago, que devorava, crítica e ritualmente, o violento colonizador, dito civilizado. Tratava-se, como dizia Haroldo de Campos, de um "indianismo às avessas" baseado nos índios Tupi que viviam no território de Pindorama. Como se sabe, alguns deles, como os Tupinambás, cultivavam rituais antropófagos que consistiam em matar inimigos e estrangeiros e comê-los não por fome ou maldade, mas para se apropriar de suas virtudes físicas e suas qualidades espirituais. O caso do bispo Sardinha, que teria sido devorado pelos Caetés na costa da Bahia, segundo relatos do frei Vicente de Salvador, é emblemático. Assim, Oswald datou seu *Manifesto Antropófago* no ano 374 da deglutição do bispo Sardinha.

No entanto, como se sabe, Oswald não se tornou o "Conservador" antropófago do Departamento patrimonial, tendo em vista que o Presidente Washington Luís foi deposto em 24 de outubro de 1930, menos de um mês antes do término do seu mandato, por um movimento político-militar que encerrou a Primeira República[80]. Em 3 de novembro, a junta provisória formada por militares entregou o poder a Getúlio Vargas, o candidato derrotado da eleição vencida por Júlio Prestes – candidato de Washington Luís, e também amigo de Oswald, padrinho de seu casamento com Tarsila. O governo provisório durou até 1934, e, após a "revolução constitucionalista" de 1932, foi criada a Constituinte de 1933 que elegeu, por voto indireto, Vargas como Presidente da República.

Como também é bem conhecido, em 1937, Vargas se perpetuou no poder pelo regime ditatorial conhecido como Estado Novo, que já se instalara no país desde 1935, a partir da entrada em vigor da Lei de Segurança Nacional. O período do Estado Novo foi chamado por Oswald em sua coluna Telefonema (de 5/1/1950) de "uma ditadura mais ou menos fascistóide", e por Graciliano Ramos – assim como Oswald, perseguido e preso pelo regime, que promoveu uma verdadeira "caça aos comunistas" –, também de forma irônica, de "nosso pequenino fascismo tupinambá"[81].

Poderíamos até entender essa referência irônica aos tupinambás também como uma referência ao pensamento selvagem, um tipo de canibalismo ultranacionalista. Um fascismo brasileiro, deglutido dos europeus, e daí: "uma ditadura mais ou menos fascistóide". Nos anos 1930, durante a "era Vargas", os integralistas brasileiros usavam uma saudação indígena, *Anauê!* (em alusão ao *Heil!*), com gestos, símbolos e uniformes semelhantes aos nazifascistas europeus. Os integralistas também possuíam uma revista com esse mesmo nome: "Anauê!" (circulou de 1935 a 1937)[82]. Talvez o maior símbolo desse período "fascistóide", como disse Oswald, tenha sido a Ação Integralista Brasileira (AIB), que chegou a contar com o apoio dos regimes nazifascistas europeus, assim como do próprio governo Vargas (até o final de 1937, antes dos partidos políticos serem extintos pelo regime), e reuniu milhares de integrantes em todo o território nacional[83].

A AIB tinha em seu quadro vários artistas e intelectuais (alguns tidos como modernistas, herdeiros dos grupos Verde-Amarelo e Anta, inimigos da *Antropofagia*[84]) que levaram ao extremo xenófobo a busca de uma "identidade" nacional, inclusive intelectuais diretamente ligados à questão do patrimônio artístico nacional, como Luís Saia, discípulo de Mário no Departamento de Cultura (responsável pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938), o já citado Câmara Cascudo, ou ainda, Gustavo Barroso, um dos maiores teóricos da AIB (abertamente antissemita)[85], fundador e diretor do Museu Histórico Nacional (a partir de 1922). Barroso foi o responsável pelo primeiro órgão oficial de preservação do Patrimônio Cultural brasileiro: a "Inspetoria de Monumentos Nacionais" – criada pelo decreto lei de 14 de julho de 1934. A "Inspetoria" dirigida por Barroso só foi substituída pelo Decreto Lei n. 25 de 1937, que criou o "Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional" (SPHAN). Se o vínculo entre a Inspetoria e a AIB era explícito a partir do protagonismo de Barroso, seria importante também, a partir da criação do SPHAN e da gestão inicial de Rodrigo Melo Franco de Andrade[86], questionar sobre a continuidade da participação dos integralistas e, também, sobre um possível papel legitimador do novo serviço patrimonial para o regime ditatorial no poder a partir de 1937[87], papel este ainda bem pouco estudado.[88]

O projeto de construção de uma "identidade" nacional moderna, de um novo "mito de nação"[89] a partir da cultura

e, em particular, do inventário do patrimônio histórico e artístico nacional é incontestável. Também é conhecida sua legitimação por um grupo de artistas e de intelectuais "modernistas" que serviram ao ministro Capanema e assim também corroboraram de certa forma, mesmo sem o assumir ou querer – uma boa parte deles tendia claramente mais à esquerda, como o próprio chefe de gabinete do ministro, Carlos Drummond de Andrade –, com o novo regime ditatorial, em particular ao perseguir a ideia de um "homem novo"[90], um "novo" homem moderno a partir da criação de uma "nova" tradição, como explica Mariza Veloso Motta Santos: "A obsessão pela invenção de uma tradição é parte integrante do imaginário modernista que domina a Academia SPHAN."[91] Para Eduardo Jardim:

> O ambiente político dos anos trinta, no país, até o final de 1937, quando ocorreu o golpe que implantou o Estado Novo, teve como um dos traços marcantes o confronto entre comunistas e integralistas. Isso também foi decisivo para compor os personagens no ambiente artístico e intelectual. A partir de 1935 e, de forma mais acentuada, com a instauração do Estado Novo, as medidas repressivas da polícia política conseguiram manter sob controle as facções em confronto e, finalmente, liquidaram as orientações políticas que se recusaram a aderir à posição vitoriosa no quadro político pós-1930. (...) Além de contar com a repressão policial, **o Estado Novo também buscou**

> **firmar-se através da promoção de eventos no campo cultural.** Tal como acontecera com os fascismos europeus, foram programadas atividades culturais e festivais, como concertos de canto coral e a publicação de revistas culturais, que visavam obter o apoio da população e a colaboração das camadas intelectuais. **Vários escritores e artistas do círculo de Mário de Andrade, como Villa-Lobos e Portinari, participaram dessas iniciativas.** (2005, p. 91, grifos nossos)

Ao contrário de muitos de seus amigos "modernistas" da época da *Semana*[92], Oswald não participou do processo chamado de "modernização conservadora"[93] por alguns estudiosos da "Era Vargas". Seus antigos amigos políticos foram presos ou fugiram exilados na dita "Revolução de 30". Por sua nova militância política, Oswald e Pagu foram perseguidos sistematicamente pelo novo governo anticomunista e passaram à clandestinidade. Oswald "era tido como um perigo público, era o escritor comunista, um barba-azul, um libertino que já havia se casado quatro ou cinco vezes, enfim, um sujeito que não tinha respeito por nada, nem pela família nem pela religião" (Zuccolotto apud Boaventura, 1995, p. 160). Em sua ficha policial (prontuário de 1935, ano da promulgação da lei de segurança nacional) pode-se ler que Oswald seria: "Um dos brasileiros mais obcecados pelo credo vermelho, para onde arrastava moças ainda estudantes, apesar de possuir recursos financeiros vastos".

Os caminhos dos dois Andrades passaram então a tomar direções bem distintas a partir de 1930. Enquanto o Oswald militante antintegralista do dito "credo vermelho" – embora com claras tendências anarquistas e permanente tensão por ter pertencido à oligarquia cafeeira – "esperava ingênua e irresponsavelmente a revolução" (Boaventura, 1995, p. 160), Mário se tornara uma figura pública importante no campo institucionalizado da Cultura[94]. No mesmo ano, 1935, em que Oswald foi fichado como subversivo, Mário se tornou diretor do primeiro Departamento de Cultura do município de São Paulo, o que, como é sabido, fez o ministro da cultura de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema, por recomendação de seu chefe de gabinete, Carlos Drummond de Andrade, convidá-lo a organizar, como diretor deste Departamento, o conhecido "Anteprojeto de Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional".

Tendo em vista que o anteprojeto de 1936 e a sua transformação em decreto de lei em 1937 – que criou o SPHAN, hoje IPHAN, mesmo desconsiderando parte da proposta marioandradina para o SPAN – já são bastante conhecidos e foram amplamente debatidos por estudiosos do campo do patrimônio, não os retomaremos aqui[95]. O projeto proposto por Oswald em 1930, como vimos, já era um palimpsesto que reunia camadas tanto do projeto de 1926 quanto daquele de 1924, assim como era resultante de um debate coletivo em torno do movimento *Pau-Brasil*, profundamente

contaminado pela experiência coletiva das primeiras viagens pelo país. Assim, o tão conhecido anteprojeto assinado por Mário, "mito de origem" (Rubino, 1991) do IPHAN, também deveria ser considerado tributário tanto dessas viagens quanto desses projetos anteriores, mesmo que não diretamente[96]. As viagens do grupo, mesmo diferentes em extensão, formas de participação e propósitos, estavam intimamente ligadas pela ideia de uma "descoberta" do país, em particular de sua cultura/natureza popular, a partir de uma "intuição antropológica", traço determinante na construção intelectual do campo de preservação do patrimônio no país.

Não é fácil imaginar Oswald, que em 1929 torna-se líder dos antropófagos, como "Conservador" do Patrimônio, apesar do projeto de 1930, como vimos, não chegar a radicalizar – como o *Manifesto Antropófago* de 1928[97] – em sua proposta. A ruptura entre Mário e Oswald evidenciou também uma divergência intelectual, as atividades de Mário como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo nos anos 1930[98] buscavam a afirmação de uma "identidade" nacional[99], a partir de São Paulo. Já a proposta da *Antropofagia* de Oswald, tem um pressuposto bem distinto: uma radical "devoração" do outro, dos vários outros, de suas ideias. Uma alteridade antropófaga que devora qualquer forma de "identidade" única ou fixa, uma "devoração" crítica de todas as imposições ou padronizações vigentes.

Como veremos no próximo capítulo, Oswald radicalizou a proposta *Pau-Brasil* com a *Antropofagia*, há uma evidente ruptura na radicalidade devoradora, na incorporação impura das diferenças, que se opõe às propostas nacionalistas da época (de certa forma também presentes no movimento Pau-Brasil), e às ideias de pureza, de originalidade, de autenticidade, de identidade ou de origem, algumas por vezes ainda dominantes, até hoje, em certos campos, inclusive no da Conservação do Patrimônio. Para além do interesse da "intuição etnográfica" dos "descobridores", a mais radical "descoberta" advinda das viagens, seria a proposta crítica e criativa da "devoração" antropófaga. No jogo entre "descobridores" e "descobertos" (re)emerge assim, no intervalo criativo e imaginativo proporcionado pelos deslocamentos das viagens, uma proposta de "devoração" da própria alteridade. Uma herança antropófaga.

Após as primeiras viagens que tanto afetaram seus participantes, Mário tornou-se, como vimos, turista aprendiz (1927, 1927-1928), diretor do Departamento de Cultura (1935-1938) e aprendiz de etnógrafo na Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939)[100]. Em carta de 1936 a seu amigo Câmara Cascudo, Mário deixava claro seu distanciamento das preocupações literárias, chegando mesmo a esquecer sua "língua literária", a esquecer de si mesmo ao tornar-se, segundo suas próprias palavras, "um departamento da Prefeitura municipal de São Paulo".

> Cascudito, vou lhe escrever duas linhas roubadas. Ah, você nem imagina o que está sendo minha vida, uma ferocidade deslumbrante, um delírio, um turbilhão sublime, um trabalho incessante, dia e noite, noite e dia, **me esqueci já da minha língua literária**, a humanidade me fez voltar a uma língua menos pessoal, **já me esqueci completamente de mim, não sou, sou um departamento da Prefeitura municipal de S. Paulo.** Me apaixonei completamente. Também a coisa não era para menos, bateu uma aura de progresso nesse município sofrido, veio um prefeito que topa as coisas de cultura também, incrível! E me chamaram para dirigir a coisa, imagine só, numa terra em que tudo está por fazer! (Andrade/Cascudo, 2011 [1936], p. 275, grifos nossos).

Mário aproximava cada vez mais sua ideia de etnografia à de folclore, chegando por vezes a confundi-las, seu interesse parecia se limitar à coleta de dados sem chegar a preocupações propriamente antropológicas (ou etnológicas), seu foco era a questão popular, muitas vezes separada da questão ameríndia, ou étnica-racial, e sua preocupação passava a ser cada vez mais com uma etnografia compreendida como coleta de dados e documentos sobre o folclore nacional, de caráter civilizador. Como resumiu bem Silvana Rubino: "Etnografia para Mário era sua visão contemporânea do folclore" (in Micelli, 1995, p. 503). Ao contrário de suas próprias paródias no diário da viagem de 1928 sobre a "etnografia

científica", Mário passou a defender esse tipo de etnografia mais "técnica" e ao mesmo tempo ligada ao folclore – se afastando assim também do campo da literatura e seu instigante tensionamento com a prática etnográfica –, como se pode ver nesse artigo que ele publicou no Jornal *Síntese*, de Belo Horizonte, em outubro de 1936 com o título "A situação etnográfica do Brasil":

> **A Etnografia brasileira vai mal. Faz-se necessário que ela tome imediatamente uma orientação prática baseada em normas severamente científicas**. Nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores que vão à casa recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece (Mário de Andrade, 1936, grifo nosso).

É importante lembrar que o projeto para um Instituto de Antropologia Física e Cultural, realizado por Claude Lévi-Strauss, então professor da USP, quando foi recusado por essa instituição, em 1935, foi parcialmente recuperado pelo Departamento de Cultura de São Paulo dirigido por Mário, o que propiciou que um debate de cunho "antropológico"[101] se iniciasse nessa repartição pública. A conhecida, apesar de sua breve existência, "Sociedade de Etnografia e Folclore" foi criada, inicialmente como um "Clube de Etnografia" em 1936, por iniciativa de Mário, logo após o Curso de Etnografia

oferecido por Dina Lévi-Strauss (Dina Dreyfus, na época Lévi-Strauss por ainda estar casada com Claude), como curso de extensão do Departamento de Cultura. O discurso de Mário na abertura do curso é bem explícito sobre seu interesse aplicado da etnografia:

> O Departamento Municipal de Cultura inicia agora o primeiro de seus cursos livres, propondo como objeto de vossas cogitações a ciência da Etnografia. Não foi ao acaso que escolhemos a Etnografia, ela se impôs. Quem quer que, mesmo diletantemente como eu, se dedique a estudos etnográficos e procure na bibliografia brasileira o conhecimento da formação cultural do nosso povo, muitas vezes desanima pensativo, diante da facilidade, da leviandade detestável, da ausência muitas vezes total de orientação científica, que domina a **pseudoetnografia brasileira**. É uma completa lástima, e havemos de ter a coragem de afirmar que grande número dos livros nacionais versando Etnografia, são livros anticientíficos, de fazedores de literatice e de abusadores do povo. Basta dizer que estamos num país onde qualquer cantora de canções populares, deformadas pelas necessidades do palco, se intitula de "folclorista"!... E é principalmente nisto, na colheita de documentação popular que a enorme maioria dos nossos livros etnográficos é falsa. E é justamente nisto que temos que melhorar a nossa produção imediatamente, enquanto o progresso e o internacionalismo não destroem os nossos costumes e as bases culturais da nossa

> gente. Porque não nos importa ainda que nos orgulhemos de grandes monumentos científicos da Etnografia, da altura dos dum Frazer, dum Tyler *(sic),* dum Lévy-Bruhl. Esses monumentos virão a seu tempo, e somente quando tivermos ao nosso dispor **documentação legitimamente científica**. **Colher, colher cientificamente** nossos costumes, nossas tradições populares, nossos caracteres raciais[102], esta deve ser a palavra de ordem de nossos estudos etnográficos; e num sentido eminentemente prático vão se orientar os trabalhos deste Curso de Etnografia, que o Departamento Municipal de Cultura está iniciando (Andrade, 1926, grifos nossos).

Não resta dúvida do caráter mais instrumental da etnografia (e da viagem) por Mário após 1930, como diretor do Departamento (e também como consultor do SPHAN), com interesse basicamente na coleta de documentação folclórica (a própria ideia mais vasta, e menos pura, de cultura popular é substituída pela de folclore). Nesse sentido, foi criada uma "Missão de Pesquisas Folclóricas", já seguindo métodos "científicos", realizada em 1938 por equipe de quatro pesquisadores da Secretaria de Cultura de São Paulo "que anotaram, gravaram, filmaram e fotografaram manifestações populares das regiões Norte e Nordeste do Brasil" (Toni, 1985, p. 11)[103]. Apesar de uma clara simplificação da questão antropológica a uma ideia de folclore e a uma prática etnográfica como coleta de dados, essa interlocução, sobretudo

entre Mário e Dina, que levou à criação da "Sociedade de Etnografia e Folclore" incluiu também o jovem Claude Lévi-Strauss, ainda casado com Dina, e suas instigantes "etnografias de domingo", também citadas em *Tristes Trópicos.*[104]

As "etnografias de domingo" eram verdadeiras etnografias urbanas *avant la lettre*, realizadas por amigos e alunos de Lévi-Strauss pelos arredores da cidade de São Paulo. A "Sociedade de Etnografia e Folclore" sem dúvida marcou a história da constituição do campo da antropologia no país. Mário, através do Departamento de Cultura, também foi responsável pelo determinante financiamento da primeira expedição do casal Lévi-Strauss ao Mato Grosso (1935-1936), que também contou com financiamento do *Musée d'Ethnographie,* dirigido por Rivet e Rivière. Viagem e etnografia iniciáticas também narradas por Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos*.

Ao voltar à França de férias em 1936, o casal Lévi-Strauss chegou com um grande conjunto de objetos indígenas "recolhidos", para não dizer pilhados (trocados ou comprados por valores irrisórios), nessa primeira expedição realizada no interior do Mato Grosso[105]. Com esse rico material, que se tornou propriedade do *Musée d'Ethnographie* (substituído em 1938 pelo *Musée de l'Homme*, como vimos no capítulo anterior) do governo francês, eles montaram uma exposição com o título *Indiens du Matto-Grosso (Mission Claude et Dina Lévi-Strauss)* na galeria parisiense "Beaux-Arts", exibida entre janeiro e fevereiro de 1937. Foi também nessa mesma

prestigiosa galeria de arte – pertencente à família de *marchands* Wildenstein, também financiadora, como já vimos no capítulo anterior, da revista *Documents,* e segundo Man Ray, "uma das galerias mais chiques de Paris" (apud Radnitzky, 1964, p. 214), na também chique rua do *Faubourg Saint-Honoré* –, que foi montada a grande *Exposition Internationale du Surréalisme,* entre janeiro e fevereiro de 1938 (exatamente um ano após receber a exposição do casal Lévi-Strauss), organizada por André Breton e Paul Éluard, com cenografia de Marcel Duchamp. Exposição surrealista que foi considerada por alguns com um tipo de "*grand finale*" do movimento, uma das últimas grandes manifestações – no caso, coletiva e internacional – dos surrealistas.

Segundo o catálogo da exposição, foram mostrados 229 trabalhos de 60 artistas surrealistas de 14 países, sem contar os inúmeros livros e manequins expostos. Segundo a imprensa, mais de 3.000 pessoas compareceram na noite da abertura da mostra (17/1/1938)[106]. Nessa exposição havia ainda o que poderia ser percebido como um pequeno *clin d'oeil* à mostra etnográfica do ano anterior no mesmo local: os "odeurs du Brésil" (odores do Brasil). Duchamp explicou: "Havia esse detalhe divertido, o odor do café. Tínhamos, num canto, uma panela elétrica onde fazíamos torrar o café. Isso dava um odor maravilhoso na sala toda, que fazia parte da exposição. Era mesmo bem surrealista". Simone de Beauvoir descreveu assim sua visita à exposição: "Em meio ao cheiro

do café do Brasil, os objetos emergiam de uma obscuridade cuidadosamente dosada: um talher forrado, uma mesa-banco que se mantinha pelas pernas de uma mulher; das portas, das paredes, dos vasos, de todos os lugares fugiam mãos”[107].

Notas

[1] Enquanto no campo da arquitetura, sobretudo a partir dos CIAMs, os arquitetos se declaravam modernos (o “modernismo” muitas vezes foi tido como pejorativo, uma aplicação tardia como “estilo”), os artistas, talvez para sair da denominação de futuristas (termo que passou a estar ligado ao manifesto lançado por Marinetti em 1909 e, em seguida, ao fascismo italiano) se autoproclamaram “modernistas” (apesar de a Semana de 1922 ter sido de Arte Moderna e não de arte “modernista”).

[2] Os arquivos de Mário de Andrade se encontram no IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da USP e no CCSP – Centro Cultural São Paulo. Os arquivos de Oswald de Andrade se encontram no CEDAE – Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio, ligado ao IEL – Instituto Estudos da Linguagem, da UNICAMP. Há também correspondências e documentos em outros arquivos públicos, como o da FCRB, e em vários outros arquivos particulares espalhados.

[3] Um estudo mais detalhado, redigido com Renata Cabral, e em parte aqui retomado, buscou problematizar esse apagamento de Oswald de Andrade, com documentos até então pouco conhecidos

(um inédito). Esse estudo foi publicado na revista *Anais do Museu Paulista* (v. 26, 2018) com o título: “O antropófago Oswald de Andrade e a preservação do patrimônio: um ‘devorador’ de mitos?”

[4] É importante notar que no Brasil houve também uma série de revistas modernas que contaram com a participação dos “modernistas”, Sérgio Cohn, no livro *Revistas de Invenção*, *100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI* (2011), faz um tipo de inventário cronológico dessas publicações, começando pela *Klaxon*, lançada em maio de 1922 com o objetivo de divulgar as ideias da Semana de Arte Moderna, em particular de, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, entre outros. Segue a lista feita por Cohn até 1950, com as datas do primeiro número de cada uma: *Klaxon* (1922), *A Revista* (1925), *Terra Roxa* (1926), *Verde* (1927), *Festa* (1927), *Arco&Flexa* (1928), *Revista de Antropofagia* (1928, discutiremos no próximo capítulo), *O Fan* (1928), *Boletim de Ariel* (1930), *O Homem do Povo* (1931), *Novidade* (1931), *Revista Nova* (1932), *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (1937), *RASM* (1939), *Clima* (1941), *Pensamento da América* (1941), *Cultura* (1941), *Edifício* (1946), *Joaquim* (1946), *Orfeu* (1949), *Filme* (1949), *Anhembi* (1950) e *Habitat* (1950). Fechamos a lista pela *Habitat,* criada por Lina Bo Bardi (com seu marido Pietro Bardi), ligada ao MASP, por esta se aproximar, mesmo que tardiamente, da *Documents* e, de alguma forma, da *Revista de Antropofagia* (em particular nos trabalhos sobre a questão indígena/popular relacionada aos debates da arte/arquitetura modernas).

[5] Os artistas modernos brasileiros chegaram a ser denominados de "futuristas" mas, a partir do momento em que o termo (do manifesto lançado por Marinetti em 1909) passou a estar diretamente ligado ao fascismo italiano, eles se autoproclamaram "modernistas" (ver nota 1).

[6] Como veremos, os "modernistas" brasileiros, próximos do debate francês, já se interessavam pela relação entre arte moderna e etnografia, em particular no que ficou conhecido como "primitivismo".

[7] A contribuição de Mário de Andrade assim como o papel de suas missões etnográficas para a história intelectual da preservação do patrimônio no país já foram amplamente estudadas, no entanto, o papel das viagens precedentes do grupo "modernista" pelo país e, também, a contribuição das propostas patrimoniais anteriores ao anteprojeto do SPAN assinado por Mário de Andrade (já como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, em 1936), diretamente relacionadas a essas viagens em grupo, assinadas por Blaise Cendrars (1924) e por Oswald de Andrade (1926 e 1930), parecem ainda ser pouco consideradas como parte de um mesmo debate coletivo que resultou na estruturação da política nacional de defesa do patrimônio no país. Um artigo mais específico sobre o tema, baseado no presente capítulo, será publicado, a convite de Márcia Sant'Anna, no número 41 da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (no prelo) com o título: *As viagens modernistas e o debate patrimonial.*

[8] Ver sobretudo a terceira prática do livro dedicada às práticas do espaço e, em particular, o capítulo VII, "Caminhadas pela Cidade" e IX, "Relatos de Espaço". É interessante notar também que o primeiro relato de uma prática espacial neste livro de Michel de Certeau, foi precisamente de uma recordação de uma caminhada noturna, durante uma viagem, em Salvador (1974). Podemos ler na página 75 (capítulo II, Culturas Populares): "Retornam lembranças pessoais, lugares desses mutismos na memória. Assim, introdução a um seminário sobre a cultura popular no Nordeste brasileiro, uma caminhada durante a noite então barulhenta de Salvador até a Igreja do Passo. Contrastando com o teatro sutil da Misericórdia, a fachada sombria ergue em sua dignidade toda a poeira e o suor da cidade. Acima dos antigos bairros cheios de barulho e vozerio, eis o seu segredo, monumental e silencioso. Domina a Ladeira do Passo. Não se entrega aos pesquisadores que, no entanto, o têm diante do olhar, ali diante deles, como lhes escapa também a língua popular, vinda de muito longe e de muito alto quando se aproximam dele. Bem diferente da Igreja do Rosário, toda azul e aberta, esta pedra negra levanta a face noturna do humor baiano. Rochedo inexpugnável, embora (ou porque) familiar, despojado de solenidade, semelhante às canções da *saudade* brasileira. Voltando dessa peregrinação, pelas ruas, os rostos, malgrado sua alegre mobilidade, parecem multiplicar, passando, o indecifrável e familiar segredo do monumento". (1990 [1980], p. 75). Sobre essa viagem ao Nordeste, ver também: "Cultura popular e religiosidade popular" In: *Cadernos do CEAS*, Salvador, n. 40, p. 52-59, nov/dez 1975.

9 Mário retomou a questão no diário da viagem do ano seguinte, como podemos ler no início da 2ª parte do livro *O turista aprendiz* organizado por Telê Porto Ancona Lopez (que reproduz as crônicas publicadas no Diário Nacional): "Se repetiu a mesma sensação desagradável do ano passado quando parti pro Amazonas. Está provado que não fui feito pra viajar" (2002 [1928], p. 180, crônica publicada no Diário Nacional no dia 14 de dezembro de 1928). Há também a recorrência do caso do boné como sua transformação em viajante, no diário em 11 de maio de 1927 (do texto retrabalhado em 1943) pode-se ler: "vou na cabina trocar o chapéu por um mais adequado boné de viagem. Olhei no espelho e consegui ficar mais fácil" (p. 54). No texto da viagem de 1928, datado de 3 de dezembro e publicado no *Diário Nacional* em 21 de dezembro, lê-se: "Além do mais me sinto muito urbano, chapéu de palha na cabeça, gravata longa embandeirando no vento... Vou pra cabina, abro a mala, tiro o boné... É extraordinário como as convenções gesticulam por nós. E inda falam que o hábito não faz o monge... Bastou botar o boné na cabeça, olhei no espelho e era eu viajando. Fiquei fácil" (2002 [1928], p. 188).

10 Nos referimos ao livro organizado por Telê Porto Ancona Lopez, a partir dos originais deixados por Mário de Andrade, em 1976 (republicado em 1983 e 2002), a nova edição publicada em 2015, que incluiu novos textos, termina de outra forma (uma crônica foi inserida ao final da 2ª parte). Diferentemente de Lévi-Strauss que publicou em vida suas memórias da viagem em *Tristes Trópicos*, a

publicação dos diários de Mário de Andrade, em *O turista aprendiz,* foi póstuma.

[11] "Se Descartes nos ensinou, a nós modernos, a dizer 'eu penso, logo existo' – a dizer, portanto, que a única vida ou existência que consigo pensar como indubitável é a minha própria –, o perspectivismo ameríndio começa pela afirmação duplamente inversa: 'o outro existe, logo pensa'. E se esse que existe é outro, então seu pensamento é necessariamente outro que o meu. Quem sabe até deva concluir que, se penso, então também sou um outro. Pois só o outro pensa, só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade. O que seria uma boa definição da antropologia. E também uma boa definição da antropofagia, no sentido que este termo recebeu em certo alto momento do pensamento brasileiro, aquele representado pela genial e enigmática figura de Oswald de Andrade" (Viveiros de Castro, 2007, p. 118). No *Manifesto Antropófago* (1928) podemos ler: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago".

[12] Talvez melhor que contaminação seja a ideia de superposição de camadas, como forma de coexistência de diferenças, ou seja, de palimpsesto, como também propõe Beatriz Azevedo em *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem* (2016). Desenvolvemos melhor essa questão no v. 1 (capítulo 2, "Palimpsestos").

[13] Referimo-nos ao livro *A retórica da perda* de José Reginaldo Santos Gonçalves (Editora UFRJ, IPHAN, 1996), excelente trabalho sobre os discursos do patrimônio cultural no Brasil, compreendidos

como “narrativas nacionais”, narrativas e discursos dos intelectuais ligados ao projeto nacional de “patrimônio cultural”, que visavam a construção de uma “identidade” nacional.

14 Ao final do texto, Antonio Candido retomou a imagem do menino de Baudelaire: “É que nele permaneceu vivo o amor juvenil pelo sonho, à luz da lâmpada de Baudelaire, que faz parecer grande o mundo, sob as cores de uma fantasia que depois cede no adulto, quando se ampliam em seu detrimento as divisas do real, - mas que são preservadas na mocidade constante dos poetas. Em Oswald, elas continuaram, mágicas, elásticas, fascinantes. E quando lembramos que está morto, pensamos involuntariamente que partiu para mais uma viagem, buscando novos mundos para a sua fome antropofágica de sonho e liberdade. Oswald, viajante” (2000 [1954], p. 56).

15 A aproximação com uma etnografia “científica”, como veremos, foi posterior a essas viagens iniciáticas dos “modernistas”: deu-se após o rompimento entre os Andrades em 1929 e a “revolução de 1930” e, sobretudo, quando Mário de Andrade assumiu o Departamento de Cultura de São Paulo (1935) e contou com a ajuda do casal Lévi-Strauss, recém-chegados ao país, na criação da “Sociedade de Etnografia e Folclore”. No entanto, Mário de Andrade já havia intitulado seus relatos de sua viagem ao Nordeste em 1928-1929 de “viagem etnográfica”, diferenciando-a da viagem de 1927, que ainda seria uma continuação daquelas do grupo em 1924 conhecidas como “descoberta do Brasil”. Nesses mesmos

anos, 1928 e 1929, Oswald de Andrade já havia radicalizado a experiência Pau-Brasil, em particular na segunda dentição da *Revista de Antropofagia* (como veremos no próximo capítulo).

[16] Os dois Andrades já se conheciam desde 1917. Segundo Maria Eugenia Boaventura (1995, p. 75), o encontro ocorreu numa cerimônia realizada no Conservatório Municipal, quando "Mário fez um discurso patriótico, exaltando a entrada do Brasil na guerra e despertou a atenção do repórter Oswald que disputou corpo-a-corpo com outros jornalistas os originais, para estampá-lo no dia seguinte nas páginas do Jornal do Comércio de 22 de novembro de 1917". Ainda segundo Boaventura, em 1921, Oswald, pelo mesmo jornal, "transformou o ainda desconhecido autor de *Paulicéia Desvairada* no assunto mais comentado do momento" (1995, p. 75). Oswald e Mário se tornam amigos e, junto ao também escritor Menotti del Picchia, ao pintor Di Cavalcanti e ao escultor Brecheret, formaram o núcleo promotor da Semana de 1922. A Semana foi chamada por Frederico Coelho (2012), na comemoração dos 90 anos do evento, de "A Semana sem Fim", por sua longeva atualidade e também por sua "origem mítica". Tratava-se do "brado coletivo principal", como se refere o próprio Mário de Andrade (1974), na sua famosa conferência de 30 de abril de 1942, no Itamaraty (Casa do Estudante do Brasil), em que ele fez seu balanço em tom de autocrítica do "movimento modernista" e da "Semana", após 20 anos: "A Semana marca uma data, isso é inegável. Mas o certo é que a pré-consciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde

pelo menos seis anos viera definindo no... sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas (...) Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição". Dez anos depois desse balanço, nos 30 anos da Semana, Oswald de Andrade no Correio da Manhã (7/6/1952), em sentido distinto, explicou sua atualidade a um dos vários críticos da Semana: "(...) um cavaleiro chamado Luiz Martins declarou que a Semana não houve. Evidentemente. Está havendo."

17 A irreverente *Semana* – como se sabe, constituída por uma exposição de pintura, de escultura e de arquitetura, e três noites de debates, conferências e concertos no Teatro Municipal de São Paulo – que poderia ser vista como um tipo de *Revue* (teatro de revista, de variedades), ficou conhecida como marco fundador da independência cultural do país. O objetivo comum era claro: chocar os conservadores, os acadêmicos e os "passadistas". De tanto combater os "passadistas", os futuros "modernistas" também foram chamados de "futuristas" – como o movimento italiano que se rendeu ao fascismo – e talvez por causa dessa preocupação prioritária com o futuro e pouco apreço (aparente) ao passado, na *Semana* ainda não se tenha discutido a questão do Patrimônio, tema que apareceu para o grupo após a viagem coletiva de 1924, como veremos. É importante lembrar que Oswald formou, nos anos 1920, com Mário de Andrade, a "dupla propulsora" dessa "fundação" do movimento moderno nas artes no país como ruptura do passado

colonizado e acadêmico visando a formação de um país moderno e de vanguarda.

[18] Do grupo bem maior de artistas e intelectuais que promoveu e participou da *Semana*, ficaram mais próximos Oswald, Mário, Menotti, Anita Malfatti e, outra pintora moderna amiga de Anita que estava na Europa e não participou da Semana, Tarsila do Amaral, que formaram o *Grupo dos 5*. Um famoso desenho de Anita de 1922 mostra os 5 juntos: Anita deitada em um sofá, Menotti e Oswald deitados em um tapete no chão enquanto Mário e Tarsila tocavam piano. Eles se reuniam frequentemente no ateliê de Tarsila, na casa de Mário e na "*garçonnière*" de Oswald. Fundaram a revista modernista *Klaxon* (que circulou entre 1922 e 1923), mas o *Grupo dos 5* se dissolveu quando Oswald, apaixonado, viajou para Paris para encontrar Tarsila, onde passaram a viver juntos, de final de 1922 até 1929, com várias idas e vindas transatlânticas e algumas estadias mais longas no país, como ocorreu em 1924.

[19] "Estou inteiramente pau-brasil e faço uma propaganda danada do paubrasileirismo. Em Minas, no Norte, Pernambuco, Paraíba, tenho amigos paubrasileirando. Conquista importantíssima é o Drummond, lembras-te dele, um dos rapazes de Belo Horizonte. Está decidido a paubrasleirar-se e escreve atualmente um livro de versos com o maravilhoso nome de Minha Terra Tem Palmeiras" (Mário de Andrade, carta a Tarsila do Amaral de 1º de dezembro de 1924, in: Amaral, 1999, p. 86).

[20] Como Milhaud, Satie, Gleize, Lhote, Delaunay, De Chirico, Picabia, Aragon, Rolf de la Maré, John dos Passos, Kojo Tovalou, Léger, Picasso, Cocteau, Brancusi, Romains, Bacharach, Radiguet, Romains, Larbaud, Stravinski, Supervieille, entre vários outros.

[21] Luiz Costa Lima, ao explicar o impacto da poesia de Cendrars, escreve: "Deve-se acentuar, em primeiro lugar, seu caráter de produção de viajante, aliada à desconformidade com o que seria no caso esperável" (1991, p. 191).

[22] Sobre o caráter compilatório da publicação, que buscava agrupar diferentes contos nas versões dos viajantes, ver nota 19 do capítulo anterior.

[23] Existem ao menos três manuscritos do projeto desse balé, que nunca foi realizado. O primeiro, de 1924, ano das viagens pelo país com Cendrars, foi redigido por Oswald em francês, podemos ler como título (manuscrito em papel timbrado do Hotel Victória de São Paulo): "Histoire de la fille du roi. Ballet Brésilien. Oswald de Andrade – Tarsila – Villa Lobos". Nos dois outros manuscritos, já em português (não datados, mas claramente posteriores, provavelmente dos anos 1940), há menção a Oswald de Andrade Filho (filho de Oswald, realizando os cenários no lugar de Tarsila,) e Mignoni (no lugar de Villa Lobos, na composição musical). São conhecidos também desenhos de Tarsila de 1925 para o cenário do Balé, que já foram publicados no livro de Aracy Amaral *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas* (1970).

[24] Os desenhos de Tarsila estão presentes no livro de Cendrars de 1924 sobre sua experiência brasileira: *Feuilles de Route, 1. Le Formose*; como também no livro de Oswald de 1925, *Pau-Brasil*, ambos publicados pela editora parisiense *Au sans pareil*. A interlocução de Blaise com Oswald foi extremamente ativa nos anos 1920, com trocas e comentários de manuscritos.

[25] Eduardo Jardim em seu livro *Mário de Andrade: A morte do poeta* colocou a questão nos seguintes termos: "Naquele momento foram incentivados os estudos sobre a cultura popular, considerada a principal fonte de nacionalidade, o passado do país foi reavaliado, já que ele poderia conter a chave da identidade nacional, e propôs-se um novo conceito do papel do intelectual na vida brasileira. O artista e o escritor teriam a função de mediar o processo de nacionalização da cultura e das artes. Sua tarefa seria apreender a identidade da nação nas fontes populares e no passado para transmiti-la, na atualidade, ao conjunto da nação. (...) A formulação mais acabada das teses modernistas encontra-se na obra de Mário de Andrade" (2005, p. 11).

[26] Paulo Prado também foi o anfitrião na primeira viagem ao Brasil, em 1929, de outro suíço famoso nascido no mesmo cantão de Neuchatel, La Chaux de Fonds, que também morou em Paris e também atendia por um nome artístico, Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret). "Corbu" era amigo íntimo de Cendrars (Frédéric Louis Sauser), e também visitou e escreveu (em *Précisions*), como Cendrars, sobre o "Morro da Favella", que ambos visitaram

no Rio. O poeta que insistiu na viagem pois estava convencido que seu amigo urbanista teria um papel importante na futura construção da nova capital do "país do café". Cendrars escreveu a Le Corbusier em um cartão postal: "ATENÇÃO: Eu lhe informo que o governo brasileiro acaba de pedir ao Congresso a verba necessária para a construção da Capital Federal prevista na Constituição. Construção de uma cidade de um milhão de almas: PLANALTINA, em uma região ainda hoje virgem! Eu creio que isso vai lhe interessar! Se for o caso, colocarei você com quem de direito. Minha mão amiga, Blaise Cendrars" (Cendrars, 1984 e Pereira, 1987).

27 Nesse mesmo artigo da Revista do Brasil em 1924, Mário de Andrade comentou, de forma extremamente nacionalista, o incidente na chegada ao Brasil de Blaise Cendrars, mutilado na 1ª guerra: "`A sua chegada deu-se um incidente grandioso. As autoridades de Santos quiseram impedir-lhe o desembarque, porque era mutilado. Tudo se arranjou; felizmente para nós que possuiremos o poeta por algum tempo. Mas o ato policial me enche de sincero orgulho. Que vêm fazer entre nós os mutilados? O Brasil não precisa de mutilados, precisa de braços. O Brasil não precisa de recordações penosas senão de certezas joviais." E o artigo ainda termina da mesma forma: "Um tempo nós também, os afamados modernistas brasileiros, acreditamos que a França resumia toda a arte. (...) Esse conhecimento nos permitiu nos integrássemos na consciência do nosso país porque nos tornávamos os homens livres que hoje somos. Brasileiro, sem quase nenhuma tradição artística, sem a tremenda herança de séculos e séculos de inteligência crítica, é

como o homem livre, sem ligação de escola alguma francesa ou italiana, alemã ou portuguesa, como selvagem, que saúdo o poeta francês."

[28] Discutimos a questão recentemente no artigo: "Notas fugidias sobre nossa herança antropófaga", revista Redobra, número 15, 2020.

[29] Outra enorme descoberta dos paulistas, que abre o manifesto e se repete também na frase inicial do livro de 1925 é o "Morro da Favella" (hoje mais conhecido por Morro da Providência, favela carioca mais antiga ainda existente), que o grupo também visitou: "Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos". Tarsila do Amaral pintou um quadro com o título "Morro da Favela" (1924) e o ofereceu como presente a Blaise Cendrars.

[30] Foi dessa favela, o "Morro da Favella" (Providência), que foi difundido o nome favela para o conjunto de aglomerações semelhantes da cidade e, em seguida, de todo o país. Lilian Fessler Vaz e Maurício de Abreu mostraram como a palavra favela só passou de nome próprio a substantivo (com f minúsculo e um só l) a partir de 1920, nas páginas policiais dos jornais. Em sua acepção original, a palavra designava uma planta (faveleira) existente no sertão brasileiro, mais particularmente, em Canudos. Vários historiadores associam o nome ao outro Morro da Favella, em Canudos, já que os soldados que voltaram da guerra de Canudos para a capital, em 1897, foram morar no Morro da Providência (Ver relatos

em *Os Sertões* de Euclides da Cunha, de 1901). Sobre essa "origem" das favelas, ver Lilian Fessler Vaz e Maurício de Abreu "Sobre as origens da favela"(in: *Anais do IV ENAnpur*, Salvador, 1991). A favela do Morro de Santo Antonio, demolido em 1950, surgiu no final do século XIX, e é considerada mais antiga do que o Morro da Favella, que difundiu o nome. A favela do Morro de Santo Antonio foi tema de uma crônica do João do Rio "Os livres acampamentos da miséria" (de 1908). Sobre o tema, ver também nosso artigo "As favelas do Rio, os modernistas e a influência de Blaise Cendrars" na Revista *Interfaces* n°7, 2000 (título do número: *A interdisciplinaridade na literatura, nas letras, na arquitetura e nas artes*).

31 Eles embarcaram na Central do Brasil, no Rio, passaram por Barra do Piraí, Barbacena e Barroso para chegar a São João del Rei.

32 O poeta "simbolista" era muito apreciado pelos poetas "modernistas", em particular por Carlos Drummond de Andrade. Sobre o tema, ver de Carlos Drummond de Andrade, Presença de Alphonsus. In: *Mensagem*, Belo Horizonte, ano 2, n. 22, p.7, 15 jul. 1940. Mário de Andrade publicou em 1920 na *Revista do Brasil* (assinado como M. Moraes de Andrade), o texto "Arte religiosa no Brasil em Minas Gerais", que seria também resultado desta sua primeira viagem, de 1919, a Minas.

33 No Hotel Macedo em São João del Rei eles escreveram no livro dos hóspedes: "D. Olívia Guedes Penteado, solteira, photographer, anglaise, London. D. Tarsila do Amaral, solteira, dentista, americana, Chicago. Dr Réné Thollier, casado, pianista, russo, Rio. Blaise

Cendrars, solteiro, violinista, allemand, Berlin. Mário de Andrade, solteiro, fazendeiro, negro, Bahia. Oswald de Andrade Filho, solteiro, escrittore, suíço, Berne. Oswald de Andrade, viúvo, escolar, holandês, Roterdam" (reproduzido em Calil, 2001, p. 278).

34 René Thiollier contou essa briga no texto *O homem da galeria* de 1927 (reproduzido parcialmente em Amaral, 1997, p.61): "...Quanto às obras do Aleijadinho, Mário de Andrade declarou que ele, nelas, o que mais admirava era a técnica com que o artista trabalhava, uma técnica segura, perfeita – a sua terêutica, em suma. E acrescentou: - É espantosa a liberdade que ele se arrogava na imensa variedade dos trabalhos que nos legou, assim também a riqueza das suas deformações, que lembram muito de perto os artistas modernos da atualidade. Oswald de Andrade discordou dele, dando uma risada de deboche. – Ora, deixe-se disso, Mário. Vá pregar em outra freguesia. Reserve o seu cabotismo para mais tarde. Você não está sendo sincero nem para consigo mesmo. Há, não há dúvida, grandes qualidades na obra do Aleijadinho, mas a mais importante dela é a ignorância crassa que ele revela em toda a sua estatuária. É sabido que ele não tinha a mínima noção de anatomia. O Afonso Celso tratava-o 'de artista inculto e genial'. Mário deu um grito: - Não me fale nesse homem, pelo amor de Deus! Oswald acrescentou como se o não tivesse ouvido: - Ora, sendo assim, como pode haver na obra dele uma só deformação intencional? Mário, que já estava irritado, ouvindo aquilo exaltou-se mais ainda: redarguiu: - É uma imbecilidade você dizer-me uma coisa dessas!". Tratava-se de uma recusa ao primitivismo europeu e, por consequência, também ao

primitivismo local, intuitivo ou selvagem, como Oswald defendia. Sobre a diferença na compreensão do primitivismo em Mário e Oswald ver sobretudo o trabalho de Abílio Guerra (2010): *O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp*.

35 A própria ideia de folclore em Mário de Andrade se aproximava da busca de uma "essência da pureza", como diz Carlos Sandroni que, com outros críticos musicais como José Miguel Wisnik, demonstrou uma oposição, no trabalho de Mário de Andrade no campo da música, entre uma "pureza" da música rural brasileira, considerada como "folclore", à impureza da "música urbana contaminada pelo cosmopolitismo", desprezada pelo "professor de conservatório" (como Oswald costumava se referir à Mário em suas brigas, de forma depreciativa). Ao se referir à Missão de Pesquisas folclóricas de 1938, chefiada por Luís Saia, discípulo integralista de Mário de Andrade, que seria "o principal fruto prático do curso de Etnografia" oferecido por Dinah Lévi-Strauss no Departamento de Cultura dirigido por Mário, Sandroni, em seu livro *Mário contra Macunaíma,* explicou bem essa questão, citando o próprio Mário: "À música folclórica era dispensada a maior atenção. Devemos relacionar isso à afirmação feita por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a Música Brasileira,* segundo a qual 'a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora'. Esses atributos a tornam particularmente importante para a Missão, que nela vai encontrar mais nítidos e definidos 'os caracteres raciais' em cujo levantamento estava empenhada: 'o DC de São Paulo dá uma importância real às pesquisas

folclóricas, compreendendo que elas constituem a verdadeira base da investigação histórica acerca de qualquer povo, fornecendo os elementos puros para uma perfeita reconstituição da vida e costumes primitivos'. Essa identificação entre 'povo' e 'primitivo, já percebida em MA por Eduardo Jardim de Moraes, se relaciona com a escolha da antropologia de cunho evolucionista (Frazer, Tylor, Lévy-Bruhl) como lente privilegiada na procura da identidade nacional" (1988, p.124).

[36] Podemos compreender essa diferença entre os Andrades como um dos motivos, talvez efetivamente o principal, do rompimento entre eles. Como mostrou Guerra, havia uma impossibilidade de convivência intelectual, sobretudo a partir da ideia oswaldiana de *Antropofagia* (1928): "A antropofagia, em seu altíssimo teor iconoclasta, leva à radicalidade a assimilação romântica. (...) Retornemos à comparação entre os Andrades. A análise metódica e realista de Mário obriga-o a rechaçar o sentimentalismo e o irracionalismo de Oswald; por outro lado, a voracidade intuitiva do último, que desconhece doutrinamente as diferenças estanques, tenta assimilar o primeiro. Inexiste, nesse ponto específico, qualquer possibilidade de uma convivência intelectual que respeite as diferenças (Guerra, 2010, p. 272).

[37] Há uma parte inteira dedicada a Minas Gerais no livro *Pau-Brasil* (chamada "Roteiro de Minas") que começa por: "São João del Rei/A fachada do Carmo/A igreja branca de São Francisco/Os morros/O córrego do Lenheiro/Ide a São João del Rei/De trem/Como os

paulistas foram/A pé de ferro; e termina com: "Nos anfiteatros de montanha/Os profetas do Aleijadinho/Monumentalizaram a paisagem/As cúpulas brancas dos Passos/E os cocares revirados das palmeiras/São degraus da arte de meu país/Onde ninguém mais subiu/Bíblia de pedra sabão/Banhada no ouro de Minas" (Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, 1925).

[38] Carlos Augusto Calil publicou pela primeira vez seu texto sobre Blaise Cendrars "como precursor do patrimônio histórico" em 1997. "Sob o signo do Aleijadinho. Blaise Cendrars, precursor do patrimônio histórico" em FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (org). Décio de Almeida Prado, um homem de teatro. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1997, p. 319-333. Este texto foi republicado em FREITAS, Maria Teresa de; LEROY, Claude (org.). *Brésil, L'Utopialand de Blaise Cendrars*. Paris, L'Harmattan, 1998, p. 85-102. Em MORI, Victor Hugo; SOUZA, Marise Campos de; BASTOS, Rossano Lopes; GALLO, Haroldo (org.). *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo: 9ª SR/IPHAN, 2006, p. 77-90 e na revista digital *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 149.05, Vitruvius, out 2012. Apesar de tantas republicações, a importância desse debate inicial do grupo para o campo do patrimônio ainda é pouco reconhecida.

[39] Além dos habituais frequentadores nos chás da D. Olívia, o encontro contou com a presença do então presidente da Associação Comercial de São Paulo, José Carlos de Macedo Soares (que já havia participado da organização da Semana de 1922) e do novo governador do Estado de São Paulo, Carlos de Campos.

[40] A cópia do estatuto em francês redigido por Blaise Cendrars (Fundo Blaise Cendrars da Biblioteca Nacional de Berna) foi traduzida e publicada por Carlos Augusto Calil (2012).

[41] Margareth da Silva Pereira, em seus estudos sobre o Panamericanismo, chamou atenção a esse modelo de organização de tipo "Society", ou seja, uma forma de ação coletiva que seria "bottom up", a partir de associações, cooperativas, clubes, ligas, etc, o que se aproximaria da tradição liberal de São Paulo desses anos e diferiria de uma política pública mais centralizadora de Estado, que só se consolidou de fato no Brasil a partir da chamada "Revolução de 1930" (e nos Estados Unidos da América com o "New Deal"). Ao contrário dos norte-americanos e paulistas mais liberais, os franceses já possuíam uma política de Estado mais centralizadora (inclusive com relação à proteção de bens públicos), o que pode ter levado Oswald, que morava na época em Paris, a propor essa passagem de uma ideia de formação de uma Sociedade Civil (1924) - "Sociedade dos Amigos do Monumentos Históricos do Brasil", em 1924 – para a criação de um Departamento Estatal, em 1926: o "Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil", o que se mantém em 1930 em sua proposta do "Departamento de Defesa e Conservação do Patrimônio Artístico do Brasil".

[42] Mário cria algo próximo doze anos depois, a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939) que teve Dina Lévi-Strauss (Dreyfus), na época esposa de Claude Lévi-Strauss, como secretária. Dina publicava o Boletim da Sociedade que em seu primeiro

número (de 1o de outubro de 1937) detalhava suas atividades: "A sociedade de Etnografia e Folclore lança agora a publicação mensal de seu Boletim. Destinada especialmente a fazer pesquisas de natureza folclórica e etnográfica o seu Boletim será o espelho de suas atividades e o órgão permanente de ligação entre o corpo central da Sociedade e os seus sócios correspondentes e pesquisadores, residentes do interior" (Boletim 1, ano 1, 1937).

43 A Revolta Paulista de 1924, iniciada em 5 de julho e liderada pelo general Isidoro Dias Lopes, causou a dispersão do grupo "modernista". A maioria deixou a cidade de São Paulo temendo a violência dos conflitos, refugiando-se em fazendas no interior.

44 "*Blaise Cendrars, ambassadeur bénévole de l'esprit nouveau, après avoir bu sur la côte du bon café de l'amitié brésilienne, a pénétré dans l'intérieur. Dans cet immense continent aux possibilités infinies, il a vu des oeuvres d'une remarquable architecture indigène et s'est écrié: 'Brésiliens, gardez vos trésors!'*"

45 Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral se casaram oficialmente com pompa e circunstância em 30 de outubro de 1926 em São Paulo, tendo como paraninfo o já eleito presidente da República, ainda não empossado, Washington Luís, antigo amigo de Oswald e como padrinhos D. Olívia Penteado e o também recém-eleito governador de São Paulo, Júlio Prestes. Prestes chegou a ser eleito presidente do país em 1929, mas não assumiu por causa da "Revolução de 1930", quando Washington Luís foi deposto.

[46] Oswald tinha efetivamente participado, em 1924 – como membro fundador e futuro membro do comitê diretor –, da criação da "Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil", proposto por D. Olívia, mas que não teve continuidade após a revolta paulista. É bem provável que ele tenha mesmo aproveitado a oportunidade do amigo na Presidência, mesmo sem sua solicitação expressa, para tentar colocar em prática o que tinha sido pensado antes pelo grupo após a viagem de "descoberta" do país. No entanto, o casal Tarsiwald voltou para Paris, onde ainda viviam, e não encontramos registros nos arquivos de que o novo projeto, de 1930, tenha sido desenvolvido antes da volta definitiva de Oswald ao país, em decorrência da crise financeira mundial de 1929 (ano também de seu rompimento com Mário).

[47] Publicado originalmente em *A Manhã*, em 4 maio 1952, citado por Aracy Amaral (1997, p. 59).

[48] Rui Mourão escreveu sobre a mesma questão: "a preocupação com a valorização das cidades históricas passou a ser incluída nas linhas programáticas dos jovens revolucionários. Eles identificaram, naquela arte de dois séculos atrás, a autenticidade de inventiva que desejavam alcançar. Essa descoberta os inseria numa tradição. Com a retaguarda daquela forma protegida, sentiam-se mais seguros e mais bem plantados. E o trabalho para divulgar o patrimônio barroco e difundir informações sobre ele não terminaria mais" (Mourão In: Szlo, 1996, p. 75).

[49] Em *Ensaio sobre a música brasileira,* Mário de Andrade deixava evidente essa questão do que ele chamou de "transposição erudita": "Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante dos elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística" (1928, p. 13).

[50] Alfredo Bosi em *A História Concisa da Literatura Brasileira* (1970) apresenta o livro de Mário de 1922, *Paulicéia Desvairada* de forma próxima ao futurismo italiano mas, também, aos surrealistas, mostrando suas afinidades com a escrita automática surrealista, que Mário chama de "desvairismo", assim como da "poesia-telegrama" como a de Oswald e, também, da "colagem (ou montagem)": "Temos aí, transpostos em termos de teoria musical, os princípios de colagem (ou montagem) que caracterizavam a pintura de vanguarda da época. E, de fato, a *elisão,* a *parataxe* e as *rupturas sintáticas* passariam a ser os meios correntes na poesia moderna para exprimir o novo ambiente, objetivo e subjetivo, em que vive o homem da grande cidade, que anda de carro, ouve rádio, vê cinema, fala ao telefone, e está cada vez mais sujeito ao bombardeio da propaganda. A poesia-telegrama da *Pauliceia,* na linha da '*immaginazione senza fili*' do Manifesto Técnico Futurista, assumiu o papel de primeiro desvio sistemático dos velhos códigos em uso no Brasil de 1920. Analisada mais de perto, a obra revela-se matriz dos processos que marcaram nossos "inventores" mais agressivamente modernos,

Oswald, Bandeira, Cassiano e, em um segundo tempo, Drummond, Murilo Mendes, Guimarães Rosa” (2017 [1970], p. 373).

[51] Luiz Costa Lima chama atenção para ao menos dois procedimentos implicados na montagem: corte e intitulação. Ele também aproxima o modo como Oswald trabalha com seus documentos com o cinema, as artes visuais e a “técnica da paginação do jornal”: “Pela pequena amostra já se nota que Oswald trabalhava seu material à semelhança do pintor com os *collages*. Um e outro diminuem a distância que separava o artista do artesão de objetos úteis. No momento em que as mídias se consolidavam, Oswald aclimatava, na pragmática distinta do texto poético, a técnica da paginação do jornal” (1991, p. 197).

[52] O grupo saiu em navio da capital, Rio de Janeiro, direto para Salvador, parando na sequência em Maceió, Recife e Fortaleza, de lá foi até a foz do Amazonas e Belém, já pelo Amazonas parou em várias pequenas localidades e algumas cidades como Santarém, Parintins, Manaus, chegando a Iquitos no Peru e, ainda, pelo Madeira foi até a Bolívia; na volta, além das cidades já citadas, o navio parou em Natal, Cabedelo (Paraíba) e Vitória.

[53] Mário de Andrade parecia se referir também aos relatos familiares de uma viagem feita por seu avô materno, presidente da Província de Goiás (por designação imperial), com seu pai, que foi publicada em 1881 com o título: “Apontamentos de viagem de São Paulo à capital de Goiás, desta à do Pará, pelos rios Araguaia e Tocantins e do Pará à Corte: considerações administrativas e políticas”.

[54] Interessante notar a atenção ambígua dada ao caráter fragmentário do livro *O turista aprendiz*, por sua organizadora Telê Porto Ancona Lopez, no início e no final de seu texto introdutório "A Bordo do Diário": "Podemos ver que *O turista aprendiz* não é prejudicado por seu caráter de texto fragmentário, ou melhor, que essa mesma característica contribui para o prazer da leitura de um livro que buscou, e que se desvenda procurando, a estrutura do diário" (p. 39) (...) "Não vemos *O turista aprendiz* como uma obra maior de Mário de Andrade, ou mesmo como um livro magnificamente realizado. É fragmentário, possui brechas na elaboração, mas em contrapartida, pensando-se sobretudo no humor dentro de sua prosa de modernista, é um texto de leitura gratificante" (Lopez in Andrade, 2002, p. 43).

[55] As borboletas mariposas aparecem em várias passagens e há uma recorrência mais explícita nos dois diários das duas viagens: "12 de maio (1927) – Não paramos em Vitória. Principio suando em bica. Muita sonolência, não enjôo mas que sonolência!... Pela manhã apareceu a bordo uma borboleta mariposa que media bem uns três metros e vinte da ponta de uma asa à outra. Era toda de veludo pardo com aplicações de renda de Veneza, mui linda. Dessa qualidade eu já conhecia, porque uma senhora do meu bairro possui um casal no jardim. Isso não impediu que a aparição fosse recebida com aplauso geral, porque durante as correrias pra pegar a mariposa, ela sempre achou um jeito de apresentar os passageiros uns aos outros e de-noite deu um baile no salão" (Andrade, 1928 [1943], p. 55) Uma passagem semelhante consta do diário do

ano seguinte, datado de 3 de dezembro, 19h (publicado no Diário Nacional dia 21 de dezembro de 1928):"Facilitou enormemente a conversa futura o aparecimento duma grande mariposa. Era um exemplar lindíssimo, por sinal, toda em pelúcia parda com aplicações de renda de Veneza. Dessas eu já conhecia, aliás, porque uma senhora, vizinha nossa da rua Lopes Chaves, possui um casal no jardim. E nas correrias pra pegar a mariposa ela nos apresentou uns aos outros e depois da janta nos ofereceu uma reunião ao ar livre." (p.188) Não parece que Mário tenha levado o diário de 1927 para a viagem de 1928 e usado partes do texto já redigido para suas crônicas do jornal, mas sim que ele tenha retomado e desenvolvido partes das crônicas publicadas em 1928 em sua remontagem do diário de 1927, que foi realizada em 1943, para sua publicação. Nos parece que as cópias das crônicas de 1928 só constavam do dossiê dos originais do livro para esse tipo de uso, e não para serem publicadas junto ao texto retrabalhado e datilografado em 1943 para a publicação de *O turista aprendiz* (que só incluiria a viagem de 1927), como acabou sendo feito em seu livro póstumo.

56 Há inclusões de textos sobre "os indíos Do-Mi-Sol" entre os dias 28 e 19 de junho, 1º e 2 de julho, 6 e 7 de julho, 16 e 17 de julho, 18 e 19 de julho e 21 e 22 de julho de 1927. Há também a inserção de um texto sobre uma visita imaginária à tribo dos Pacaás Novos entre 8 e 9 de junho de 1927, o texto foi publicado na *Revista Acadêmica* do Rio de Janeiro em 1942 e na *Revista da Academia Paulista de Letras* em 1945.

[57] Apesar de vários comentadores insistirem na redação completa do livro em seis dias a partir da própria declaração do autor em um de seus prefácios não publicados: "Este livro de pura brincadeira escrito na primeira redação em seis dias ininterruptos de rede cigarros e cigarras na chacra de Pio Lourenço perto do ninho da luz que é Araraquara afinal resolvi dar sem mais preocupação" (texto datado de 27 de março de 1928). O texto foi preparado entre 1923 e 1928, ano de sua publicação, e a viagem de 1927 à Amazônia foi determinante para várias passagens, inclusive para mudança de seu capítulo final que era "Torre Eiffel" e passou a ser "Ursa Maior". No fragmento de seu diário de 12 de junho de 1927, pode-se ler, por exemplo: "A noite já entrara quando portamos num porto-de-lenha. Céu do Equador, domínio da Ursa Maior, o grande Saci... Estávamos excitadíssimos, com vontade até de crimes. Atrás, na lagoa, ficava o lugarejo Caiçara, onde tinha festa. Fomos lá e encontramos o bailado da "Ciranda", que vi quase inteiro, registrei duas músicas numa caixa de cigarro, e tomei umas notas como pude, tinha esquecido o livro de notas. (...) Bailamos com os caboclos, e viemos rindo, sem pressa, na noite da Ursa Maior" (2002 [1943], p. 90).

[58] Em um dos prefácios não publicados para o livro, assinado em Araraquara no dia 19 de dezembro de 1926, Mário de Andrade assumiu claramente o impacto do lendário *Makunaíma* apresentado pelo explorador etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg (que morreu de malária em Roraima em 1924) em seu livro de 1917 sobre a expedição amazônica *Vom Roraima zum Orinoco:* "Pois

quando matutava nessas coisas topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg. E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter. (Gozei). Inda por cima a história da moça deu enxerto cantando pra outro livro mais sofrido, Tempo de Maria... Então vem vindo a ideia de aproveitar pra um romancinho mais outras lendas casos brinquedos costumes brasileiros ou afeiçoados no Brasil. Gastei muito pouca invenção neste poema fácil de escrever. Quanto ao estilo, empreguei essa fala simples tão sonorizada música mesmo por causa das repetições, que é costume nos livros religiosos e dos cantos estagnados no rapsodismo popular. (...) Se somando isso com minha preocupação brasileira, profundamente pura, temos Macunaíma, livro meu." Em notas ele escreveu ainda: "Este livro afinal não passa duma antologia do folclore brasileiro. Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea um conceito étnico nacional e geográfico". No prefácio de 1928, Mário retoma a questão: "O próprio héroi do livro que tirei do alemão de Koch-Grünberg, nem se pode falar que é do Brasil. É tão ou mais venezuelano como da gente e desconhece a estupidez dos limites pra parar na "terra dos ingleses" como ele chama a Guiana Inglesa". Em carta a Alceu de Amoroso Lima (Tristão de Ataíde, crítico literário e líder religioso católico), de 19 de maio de 1928 Mário escreveu: "Mas poli e repoli tantas vezes que careci recopiar três vezes o original. Na verdade o que sai publicado é a quarta redação".

[59] Como detalhou Eduardo Jardim: "Do final de 1928 até fevereiro de 1929, fez nova viagem, dessa vez ao Nordeste, chamada de "viagem etnográfica", pois tinha o propósito de coletar material folclórico que servisse de base para o abrasileiramento da arte e, especialmente, da música. Foi uma viagem muito diferente da primeira. Mário viajou sozinho. Pôde encontrar os amigos já conhecidos, como Câmara Cascudo, em Natal, e foi apresentado a Jorge de Lima e José Lins Rego, em Maceió, a Joaquim Inojosa, Gilberto Freyre, Ademar Vidal e Ascenso Ferreira, em Recife, a Antônio Bento, no Rio Grande do Norte, e a José Américo de Almeida na Paraíba" (2015, p. 91). É interessante notar que esses nomes de amigos ou conhecidos nesta viagem ao Nordeste aparecem nas sugestões para as comissões estaduais do anteprojeto de Mário para o SPAN de 1936: "No Rio Grande do Norte sugiro Luís da Câmara Cascudo, Antônio Bento de Araújo Lima. Na Paraíba, Pedro Batista, José Américo de Almeida. Em Pernambuco, Gilberto Freyre se impõe" (Anteprojeto de Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, 1936).

[60] Marcos Antônio de Moraes que organizou e publicou a correspondência entre Cascudo, folclorista e historiador potiguar (que foi chefe provincial do integralismo nos anos 1930), e Mário de Andrade, buscou distinguir a noção de folclore dos dois amigos: "O interesse pelas manifestações populares atravessa a bibliografia de Câmara Cascudo e de Mário de Andrade, mas cada um procurou definir o sentido da palavra folclore, bem como o seu campo de pesquisa. Mário associa a sua atividade de folclorista à proposta de

‘conhecer com intimidade a minha gente e proporcionar a poetas e músicos, documentação popular mais farta onde se inspirassem’, ou seja, o folclore será visto, prioritariamente como ‘processo de conhecimento’ da identidade brasileira. (...) Câmara Cascudo vê o folclore como ‘patrimônio de tradições que se transmitem oralmente e é defendido e conservado pelo costume’, ‘patrimônio’ que é ‘milenar e contemporâneo’. Procura observar a dimensão universalista dos eventos culturais, na medida em que manifestações localizadas ‘na vida cotidiana do povo brasileiro’ podem ser captadas em outros ‘continentes, raças e momentos da história’. Nesse sentido, em síntese, vislumbra o ‘universalismo no regional’” (2010, p. 382).

[61] A íntima relação entre o integralismo e o campo da cultura, sobretudo o campo do patrimônio, a partir da ideia de “identidade” nacional, ainda precisaria ser seriamente trabalhada. Mário, como vimos, esteve bem próximo a simpatizantes do movimento, como Luís Saia ou Câmara Cascudo. Ora, membros da Ação Integralista Brasileira (AIB, organização ultranacionalista abertamente inspirada dos movimentos nazifascistas europeus), eram diretamente ligados à questão do patrimônio artístico nacional, entre eles o próprio fundador e diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso, responsável pelo primeiro órgão oficial de preservação do Patrimônio Cultural brasileiro: a “Inspetoria de Monumentos Nacionais”.

[62] Mário aproximava cada vez mais sua ideia de etnografia à de folclore, chegando por vezes a confundi-las, seu interesse parecia se limitar à coleta de dados sem chegar a preocupações propriamente antropológicas (ou etnológicas), seu foco era a questão popular, muitas vezes completamente separada da questão étnica (sobretudo indígena ou negra), e sua preocupação passava a ser cada vez mais com uma etnografia compreendida como coleta de dados e documentos sobre o folclore nacional, de caráter civilizatório.

[63] Não entraremos aqui no debate sobre o famoso anteprojeto de 1936, já amplamente conhecido, nem naquele também já muito discutido sobre a não inclusão de seu "caráter" tido pelos pesquisadores como antropológico (que nos parece mais etnográfico que antropológico) no projeto Decreto Lei n. 25 de 1937, que criou o SPHAN (hoje IPHAN), redigido por Rodrigo Mello Franco de Andrade. É curioso notar que Mário anota no diário da viagem de 1927 o dia que conheceu o futuro diretor do SPHAN no Rio de Janeiro como consta do diário em 9 de maio: "De-noite que calor! Na casa de Manuel Bandeira, gozando a fresca de Santa Tereza. Conheço Rodrigo Mello Franco de Andrade, Manuel continua entusiasmado com o poeta Godofredo Filho, garantindo que tem versos admiráveis e os diz muito bem" (2002 [1943], p. 52).

[64] De navio da capital, Rio, até Maceió passando por Salvador e de lá até Recife, onde a viagem continuou por terra em várias localidades de Pernambuco, Paraíba e, sobretudo, Rio Grande do Norte.

[65] Oneyda Alvarenga explicou em *Mário de Andrade, um pouco*: "Assim, através do seu título o *Na Pancada do Ganzá* corresponderia em parte ao cumprimento da promessa de 'um dia celebrar melhor em livro' o coqueiro Chico Antônio, feita por Mário na crônica d'*O Turista* de 27-1-1929. Cumprimento de promessa, retribuição de um gesto de amizade e homenagem generosas: na despedida, Chico Antônio lhe oferecera o ganzá dele, 'num improviso de quebrar coração duro'. Em sua quase totalidade, os documentos que formariam o *Na Pancada do Ganzá* foram colhidos na viagem realizada ao Nordeste, de dezembro de 1928 a fevereiro de 1929. Raríssimos são os documentos folclóricos positivamente identificáveis como resultantes da primeira excursão brasileira de Mário de Andrade, que em 1927 atingiu o Peru passando pelo Norte e a Amazônia, em companhia de um grupo de artistas reunidos por D. Olívia Guedes Penteado. (...) Mário de Andrade deixou dois planos reveladores do que seria o *Na Pancada do Ganzá,* se a obra imensa fosse levada a cabo. O último deles parece ser este, dividido em seis partes: I – Introdução; II – A Poesia Cantada no Nordeste; III – Danças Dramáticas; IV – Melodias do Boi; V – Os Cocos; VI – Outras Peças. Para organizar os documentos que recebi, procurei me aproximar o mais possível desse esquema, que a situação dos poucos escritos e das melodias deixadas impedia seguir à risca. Nasceu daí este roteiro em que, tirando coisas que Mário de Andrade não realizou, juntei por outro lado um trabalho sobre o catimbó, que existia no primeiro plano do *Na Pancada do Ganzá* e ele não incluíra no segundo: I – Danças Dramáticas do Brasil; II – Os Cocos; III- As

Melodias dos Boi e Outras Peças; IV –Música de Feitiçaria no Brasil" (1974, p. 15).

66 Já tratamos essa questão das deambulações urbanas surrealistas no livro *Elogio aos errantes* (2012).

67 Telê Porto Ancona Lopez acredita que esses campos eram separados por Mário desde o início, como podemos ler no texto "Viagens etnográficas de Mário de Andrade": "Mário de Andrade, porém, desde o início de sua carreira de escritor, consegue separar bem as áreas. Se, por um lado, é o pesquisador musical responsável que busca o registro fiel, por outro, é o criador culto que, visando o nacionalismo (no início ainda não bem definido em termos de programa), recria casos que lhe vieram da narrativa oral (desde 1918), ou constrói sua poesia com a presença de elementos populares (ver poema "Noturno: em *Paulicéia desvairada*)". Nos parece, no entanto, ousando discordar novamente da reconhecida especialista e biógrafa do autor, que há uma mudança gradual no final dos anos 1920 e essa separação efetiva entre os campos só foi efetivada após o rompimento com Oswald e, sobretudo, quando Mário se tornou diretor do Departamento municipal de Cultura de São Paulo.

68 Segundo Maria Eugenia Boaventura, quem escreveu e publicou as críticas severas ao livro de Paulo Prado não foi Oswald de Andrade mas sim Oswaldo Costa, o "Tamandaré" editor e responsável pela revista quando Oswald estava em Paris. Mas Oswald era de fato crítico ao livro, segundo ele "a repetição de todas as monstruosidades de julgamento do mundo Ocidental sobre a América descoberta."

Ainda segundo Boaventura: “Oswald não podia compreender como ‘um homem à la page’ escrevia sobre o Brasil ‘um livro pré-freudiano’” (p.139).

69 Segundo Aracy Amaral, na organização da correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral: “Desde a “primeira dentição” da *Revista de Antropofagia* Mário de Andrade vinha sofrendo chacotas por parte de Oswald de Andrade. Na segunda fase da revista, já na página dominical do Diário de São Paulo sob o título de “Os três sargentos”, de 14 de abril de 1929, o “Cabo Machado” – que chama Mário de “o nosso Miss São Paulo traduzido em masculino” – afirma que Alcântara Machado e Mário de Andrade “estão vendo seriamente ameaçadas pela rudeza da Antropofagia as suas sistemáticas e marotas atas falsas.” Se Macunaíma já fora alvo de sarcasmos, a defesa, ou o apoio de Mário a Alcântara Machado é sempre ridicularizado. Assim, Mário de Andrade é chamado de “o cérebro mais confuso da crítica contemporânea” (*Revista de Antropofagia*, 24 de Abril de 1929) (...) a 26 de junho de 1929, a *Revista de Antropofagia* publicara sob o título desmoralizador de *Miss Macunaíma*, um texto sem gravidade maior” (1999, p. 107, nota 5). É bom lembrar que a orientação sexual do autor de Macunaíma era um grande tabu. Em carta datada de 7 de abril de 1928, destinada a Manuel Bandeira, Mário revelava sua homossexualidade, mas essa questão só passou a ser debatida décadas após sua morte. A carta, em que ele também reclama de Oswald (Oswaldo, como ele dizia –:“o Oswaldo não é meu amigo”) ficou até bem pouco tempo lacrada nos arquivos da FCRB (2015). Segundo Maria Eugenia Boaventura: “As desavenças

entre os dois surgiram ainda no ano de 1922 quando faziam juntos a *Klaxon*. (...) Outro ponto detonador das desavenças era o comportamento espalhafatoso e histriônico de Oswald em conflito com o estilo contido, retraído e muito ressentido do pai de Macunaíma. Ambos, no entanto, vaidosíssimos" (1995, p. 140).

[70] A Carlos Drummond de Andrade, Mário também relatou sobre o rompimento: "O que hei de fazer, não faço pazes, (...) mas a verdade é que quero bem ele" (carta publicada em Carlos Drummond de Andrade, Lição de Amigo, Rio de Janeiro, José Olympio, 1982, p.184). A relação entre os dois amigos sempre foi bastante conflituosa, Mário não tolerava bem a irreverência zombeteira e falastrona de Oswald, que fazia piadas de tudo e de todos, Mário também mostrou, por vezes, desconforto com suas companhias mais próximas – como ele disse a Manuel Bandeira: "meu grupo, amigos, camaradas, todos ricaços, sem preocupações" (carta publicada em Cartas a Manuel Bandeira, Rio de Janeiro, edições de ouro, 1966, p. 60. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, de 19 de maio de 1924.) – mas a amizade com o grupo e também com Oswald, ainda persistiu, sobretudo pela intermediação de Tarsila do Amaral, que manteve a amizade e correspondência com Mário mesmo após o rompimento com Oswald.

[71] Em uma edição recente de *Macunaíma*, com ilustrações magníficas de Luiz Zerbini (monotipias), Eduardo Sterzi sublinha o caráter heterogêneo como montagem na apresentação do livro: "O caráter heterogêneo – e, mais do que heterogêneo, francamente

compósito – do livro coincide com o caráter heterogêneo do personagem: ambos, romance e herói, são *montagens*, transformações e combinações de outros textos e de outras figuras do humano, e não só do humano" (2017, p. 220).

72 Há um claro dissenso sobre esse ponto tanto entre Mário, que reclamou por seu livro ter sido relacionado à *Antropofagia*, e Oswald, que elogiou o livro exatamente por seu caráter antropofágico; quanto entre seus críticos e comentadores, como Gilda de Mello e Souza, que segue as advertências de Mário e não considera o livro afirmativo, antropofágico, mas sim pessimista como pretendia seu autor, e Haroldo de Campos e Antonio Candido que seguem Oswald e consideram *Macunaíma,* à revelia de Mário, parte da *Antropofagia*. Candido, por exemplo, escreveu em *Vários Escritos*: "O Modernismo deu o seu cunho próprio a este tema, que decerto se bifurcou num galho ornamental, grandiloquente e patrioteiro com o Verde-amarelismo e todas as perversões nacionalistas decorrentes; e num galho crítico, sarcástico e irreverente, cuja expressão maior foi a Antropofagia (englobando o *Macunaíma*)" (p. 85). Haroldo de Campos assim justificou seu livro *Morfologia do Macunaíma*: "(...) através do caminho percorrido até Oswald, voltar ao *Macunaíma*, para considerá-lo a uma luz rigorosa e do ponto de vista da vanguarda atual, já que a ênfase posta no pólo oswaldiano permitia enfocar Mário sob um novo ângulo, dissipados os *swarms of inarticulate feelings* que obnubilavam parcialmente sua imagem (a obra de Mário, por muitos era – e é ainda – admirada pelo que tinha justamente de menos interessante; nesse tipo de admiradores incluíam-se, quase sempre,

aqueles mesmos que rejeitavam a de Oswald e se empenhavam em propalar a balela da "superficialidade" desta última). A tarefa se impôs com urgência no momento em que certas vozes retrógradas voltaram a insistir, quanto ao *Macunaíma* – o ponto mais algo em radicalidade e invenção do legado de Mário –, no refrão superficioso da 'obra malograda' (...)" (2008 (1972), p. 10). O autor insistiu: "o Mário mais radical é o que se confraterniza com Oswald, o de *Macunaíma.* (...) a melhor parte da poesia marioandradiana é justamente aquela em que a face "antropofágica" devora crítica e ironicamente o pieguismo subjetivista (...)" (2008 [1972], p. 16).

[73] Em *Morfologia do Macunaíma* (1972), Haroldo de Campos também se referiu a Lévi-Strauss ao tratar do livro de Mário: "(...) a coerência do *Macunaíma* deve ser buscada em outro tipo de lógica (como também o seu tempo, sua "cronia", e a sua psicologia): trata-se da lógica do pensamento fabular, de certo modo daquela *logique concrète* da *pensée sauvage* de que fala Lévi-Strauss."(p. 66) "O código fabular proppiano deixa-se, neste ponto (como em outros, anteriores, que o preludiam), dobrar por um "código astronômico", um pouco à maneira do que sucede com o "sistema de transformações" míticas estudado por Lévi-Strauss na seção "La nuit étoilée" de *Du miel aux cendres.* Esse "código", Mário adaptou-o ao alcance da mão, *ready made*, no lendário de Koch-Grünberg (e em outras fontes indígenas)" (2008 [1972], p. 266).

[74] Em *O tupi e o alaúde,* livro em que Gilda de Mello e Souza buscou responder Haroldo de Campos em *Morfologia do Macunaíma,* a autora

também fez relação entre o livro de Mário e as ideias posteriores de Lévi-Strauss, mesmo que buscando minimizar um pouco essa questão: "Mário de Andrade apenas recorreu em *Macunaíma* a uma prática artística usual, que as vanguardas haviam valorizado e ele, como estudioso do folclore, reencontrara nos processos populares. Mais tarde, Lévi-Strauss, refletindo sobre as artes plásticas, irá analisar este fato com extraordinário brilho nos casos intrigantes para a estética contemporânea das *colagens,* dos *objets trouvés,* dos *ready-made* (...)" (2003 [1979], p. 46).

[75] Em carta a Alceu Amoroso Lima (19/5/1928), crítico literário e líder católico que assinava como Tristão de Ataíde, Mário de Andrade escreveu sobre o *Manifesto Antropófago*: "No dia famoso da leitura do manifesto aqui em casa, até Paulo Prado estava, tanto que escrachei com o manifesto que até o Oswaldo saiu meio estomagado, deixando a reunião no meio".

[76] Pinho, que já discutia a questão do patrimônio no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, formulou seu próprio projeto de lei sobre o tema e o apresentou ao Congresso Nacional em 1930 (e reapresentou em 1935). Para detalhes ver: Renata Cabral (2019). "A gênese da proteção legal para além do monumento no Brasil: o projeto de José Wanderley de Araújo Pinho e seus diálogos com a legislação estrangeira" (in *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material,* 27).

[77] "Fica facultado ao Conservador do Patrimônio Artístico do Brasil a fundação de sédes locaes desse Departamento, em qualquer

localidade do paiz, a cargo porém dos poderes estaduaes e municipaes que por isso se interessarem. Essas sedes constituindo nucleos de Conservação e Defesa do Patrimônio Artistico do Brasil poderão se transformar em museus locaes." A íntegra do documento inédito está disponível no artigo: Cabral, Jacques (2018). "O antropófago Oswald de Andrade e a preservação do patrimônio: um "devorador" de mitos?" (in: *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 26).

[78] "O Patrimonio Artistico poderá estender sua acção ao Exterior, para estudos, buscas de documentos, pesquisas ameríndias e coloniaes, permutas de objectos de arte em duplicata, propaganda nacional, exposições, congressos, etc."

[79] "Fundando e mantendo a Bibliotheca Brasilica destinada à unificação e guarda do thesouro intellectual, musical e artístico do Brasil anterior, promovendo a edição, reedição, tradução dos nossos monumentos bem como incentivando a pesquiza e produção intellectual, philosophica e esthetica em torno dessa orientação".

[80] Preferimos usar a expressão Primeira República a República Velha, como proposto por Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2015, p. 349): "Não seria a primeira vez que os políticos e intelectuais vinculados a um novo momento atribuiriam a si mesmos os méritos da novidade e jogariam para outro período, em geral o imediatamente anterior, a designação de 'ultrapassado'. Novos momentos tendem a enxergar o passado a partir de lentes de curto alcance que deformam, e selecionam, tendo um ponto de vista ressaltado: o seu.

Esse seria o caso da Revolução de 1930 e do Estado que foi logo autodesignado como 'Novo': Estado Novo". O governo de Washington Luís, apesar de representar a tradicional oligarquia cafeeira paulista, não podia ser considerado como completamente "velho" pois foi ele, por exemplo, que nomeou Fernando de Azevedo, que fazia parte do grupo dos pioneiros da Escola Nova com Anísio Teixeira, como diretor de Instrução Pública do Distrito Federal. O programa da Escola Nova se disseminou em todos os estados ainda nos anos 1920 e, como vimos, Washington Luís também foi um dos maiores incentivadores da Semana de Arte Moderna de 1922 e era bem próximo dos "modernistas". Havia grande complexidade neste momento entre velho e novo, tradição e progresso. Como se sabe, o movimento político-militar que decretou o final da Primeira República foi composto de políticos e tenentes derrotados nas eleições de 1930 que não aceitaram o resultado e decidiram pegar em armas para derrotar o antigo sistema oligárquico, que estaria representado pelo paulista Júlio Prestes. "O Congresso Nacional, as Assembleias Legislativas Estaduais e as Assembleias Municipais foram dissolvidas, os políticos eleitos durante a Primeira República foram substituídos por interventores, a imprensa de oposição foi censurada – pela primeira vez, desde a constituição de 1824, todos os postos de poder no país estavam sendo ocupados por civis e militares não eleitos" (2015, p. 361).

[81] Expressão retomada por Lilia Schwarcz e Heloisa Starling: "(...) no caso do Estado Novo imposto por Vargas, não se tratava de um regime fascista, e menos ainda da reprodução de um modelo fascista

europeu – português ou italiano, ou ainda espanhol. Sua natureza era outra: autoritária, modernizante e pragmática. Ou, como definiu, sarcástico, Graciliano Ramos, o Estado Novo era, no máximo, 'nosso pequenino fascismo tupinambá'. O projeto de uma sociedade autoritariamente controlada pelo Estado – e não apenas suas classes populares – envolvia, é claro, o estabelecimento de um sistema repressivo capaz de manter com sucesso a tampa sobre o caldeirão e impedir a ebulição de qualquer atividade oposicionista" (2015, p. 375).

[82] Câmara Cascudo escreveu no número 12 da revista sobre o termo que eles usavam como saudação: "(...) nós ignoramos seu significado. De minha parte, tenho feito indagações e buscas. Na literatura integralista, só Gustavo Barroso tentou a explicação. Em 'O que o Integralista deve saber' (p. 149), o grande erudito brasileiro examinou inteligentemente o vocábulo. Suas fontes de consulta não foram propícias. Couto de Magalhães e Teodoro Sampaio, o mestre do nhengatú, falharam. O dois tupilólogos não escreveram tudo quanto devemos ler para adiantar passo na 'bela língua'. Teodoro Sampaio estudou mais a toponímia e Couto foi, com os rudimentos de gramática inferiores ao velho padre Anchieta, um magnífico divulgador de lendas e tradições das selvas brasileiras. Gustavo Barroso, habituado a vencer, confessou a simplicidade dos seus orientadores. Nem achou a tradução de yauê, que é apenas 'o mesmo'"(1936).

[83] Em meados dos anos 1930, a AIB reuniria, segundo diferentes estudos, entre 600 mil e um milhão de militantes no país. É curioso notar que o partido político que Jair Bolsonaro tenta criar a partir de 2019, "Aliança pelo Brasil", copia o lema dos integralistas dos anos 1930: "Deus, Pátria e Família". Como pode-se ler em seu *site*: "Sob a liderança do Presidente Jair Bolsonaro, estamos iniciando a fundação de um grande e verdadeiro partido conservador. A Aliança pelo Brasil é fundamentada em três pilares: Deus, Pátria e Família".

[84] "O arejamento buscado por Oswald encontra resistência no grupo Verde-Amarelo (1926), encabeçado por Plínio Salgado, Cândido Motta Filho, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo. Cerram fileira contra Pau-Brasil e desfecham às formulações de Oswald. (...) Assim, o Verde-Amarelo desagua no Grupo da Anta (1927) e continua polemizando com o grupo Pau Brasil e de imediato com o da Antropofagia (1928). O Grupo da Anta acrescenta agora a preocupação política. Seus partidários serão os mentores do fascismo brasileiro, a Ação Integralista na próxima década de 1930" (Fonseca, 2007, p. 175).

[85] Rui Mourão, na época diretor do Museu da Inconfidência, no texto "Tradição e Modernidade" escreve: "Gustavo Barroso se destacou como um dos teóricos do Movimento Integralista Brasileiro e o seu pensamento pode ser conhecido através da leitura de *Quarto Império*, ensaio produzido na linha de *Mein Kampf*, de Adolph Hitler. Ele empreende, nesse texto, o estudo do que chama de impérios

zodiacais, destacando o quarto como aquele que iria conduzir o Brasil ao seu grande destino, pela adoção do integralismo. Ao fazer profissão de fé racista, condena o povo judeu e exalta o arianismo. Defende o nacional-socialismo, o fascismo de Benito Mussolini e prega a ditadura, que nada mais seria do que um estado forte protegido contra a ação nefasta de indivíduos, grupos e cartéis. Barroso iria criar, em 1934, no Museu Histórico Nacional, a Inspetoria dos Monumentos Nacionais, que teria por finalidade se encarregar da produção de um catálogo de valor histórico e artístico, se ocupar da fiscalização desse patrimônio e do comércio de obras de arte e indicar as unidades arquitetônicas que devessem, por decreto do governo, ser declaradas Monumentos Nacionais" (In: Szlo, 1996, p. 75). De fato, o livro *Quarto Império* termina por uma conclamação à união dos fascistas de todo o mundo por uma revolução: "A maior revolução de todos os tempos foi o Cristianismo. A única revolução digna de tal título na História, depois dele, é o movimento renovador e regenerador do fascismo. (...) O Integralismo Brasileiro (...) de todos os movimentos fascistas do mundo atual é aquele que contém maior dose de espiritualidade. Surgido depois de Mussolini e de Hitler, ele afirma mais fortemente o primado do Espírito e mais alto se eleva, como prova sua doutrina, para as Verdades Eternas que cintilam nas auroras dos novos tempos" (1935, p.174). Durante o período de criação e funcionamento da Inspetoria de Monumentos Nacionais (IMN), seu responsável, Gustavo Barroso, publicou uma série de livros integralistas: *O Integralismo em marcha* (1933); *O Integralismo e o mundo* (1933);

Brasil - Colônia de Banqueiros (1934); *O integralismo de norte a sul* (1934); *O quarto império* (1935); *A palavra e o pensamento integralista* (1935); *O que o integralista deve saber* (1935); *A Destruição da Atlântida* (1936); *O Espírito do Século XX* (1936); *História Secreta do Brasil* (1936); *A Sinagoga Paulista* (1937); *A Maçonaria: Seita Judaica* (1937); *Judaísmo, Maçonaria e Comunismo* (1937); *Os Civilizados* (1937); *Integralismo e Catolicismo* (1937).

[86] Além de todas as suas inegáveis contribuições já fartamente relatadas pela grande maioria das narrativas históricas sobre o SPHAN, em particular sobre o que se convencionou chamar de "fase heróica" da instituição, que coincide com a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade que comandou o serviço durante seus trinta primeiros anos (de 1937 até 1967) de forma considerada "exemplar" pela maioria dos historiadores do campo do patrimônio cultural: "Rodrigo é exemplar da política enquadrada na unidade. Era possível, apostava o mineiro, mesmo que o trabalho fosse hercúleo, inserir o primitivo, o exótico, o erudito no que seria um quadro unificado e singular na identidade nacional. Rodrigo se consagrou em oposição a um discurso não científico, não profissional, sobre a preservação da cultura brasileira (mais um ponto de contato com Mário de Andrade): 'Defender uma tradição para civilizar'. Esse foi o sentido de orientação que imprimiu à sua gestão no Patrimônio. Exerceu a direção do órgão público de preservação por três décadas sucessivas, e se transformou na persona pública do patrimônio. Ele próprio se perenizou como aquele que modelou o patrimônio cultural brasileiro. O advogado tratou de

formalizar a diversidade; unificar a pluralidade; racionalizar as explosões irrefreáveis das manifestações variadas da brasilidade" (Boumery, 2012). Até nos elogios é perceptível que esse intuito "civilizador", unificador, formalizador e racionalista da gestão dialoga muito bem com os ideiais autoritários do Estado Novo.

[87] Como sugerem, por exemplo, Schwarcz e Starling: "A legitimidade da ditadura do Estado Novo dependia de que seus agentes o associassem a Vargas, combinando, na figura do ditador, a imagem do líder com a representação da nação. Um dos pontos de apoio do regime, o Ministério da Educação e Saúde foi decisivo para sinalizar a importância que o Estado Novo atribuía à cultura como ferramenta na composição desse modelo. Dirigido por Gustavo Capanema – mineiro que disputou e perdeu o posto de interventor em Minas Gerais em 1933, e que Vargas optou por levar para o Rio de Janeiro em 1934 –, o órgão foi, talvez, o melhor exemplo da ambivalência cultivada pela política do Estado Novo. E Capanema agarrou sua oportunidade no comando da pasta da Educação. Criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (...)." (2015, p. 377) A continuação desta citação trata da construção do prédio do MES, uma discussão importante, mas que não cabe ser desenvolvida aqui, apesar de sua clara interrelação com a criação e atuação do SPHAN (e o grupo de intelectuais, artistas e arquitetos que serviram no ministério de Capanema): "Para abrigar seu ministério, Capanema garantiu a execução de um projeto arquitetônico que punha em prática experimentações técnicas e estéticas modernistas sem precedência no país." Como se sabe, a cultura

nesse momento, assim como o movimento moderno, subversivo e contra o Estado na maior parte da Europa (com exceção da Itália fascista, com obras modernas como a *Casa del Fascio* de Terragni), passa a ser tratado como assunto de Estado no país (deixando de ser subversivo e marginal) e em boa parte da América Latina como mostra Adrian Gorelik em *Das Vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América* (Belo Horizonte, UFMG, 2005). Também é interessante notar a vinculação desses arquitetos modernos, sobretudo Lúcio Costa, com a questão da pureza, da tradição e do passado, ao compará-lo por exemplo com o arquiteto "antropófago", Flávio de Carvalho, segundo Lissovsky e Moraes de Sá: "Para o arquiteto Flávio de Carvalho, por exemplo, o vínculo com os conceitos do passado deveria ser completamente descartado. Na visão de Lúcio Costa, porém, a nova arquitetura não rompia com a tradição, antes a recuperava no que ela tinha de melhor: a pureza das formas, o lirismo, o equilíbrio etc." (1996, p. xxi) Essa mesma pureza formal parecia ser buscada pelos arquitetos do SPHAN, sobretudo na (re) "fundação" (moderna) da tradição colonial da arquitetura brasileira nos séculos XVII e XVIII, o que relacionava assim, a partir de um "mito" da pureza, uma tradição colonial (imposta ou "importada") ao movimento moderno.

[88] O ambíguo papel do próprio SPHAN no período – criado em 1937, antes da instauração do regime ditatorial, mas após o início da vigência da Lei de Segurança Nacional, que já restringia direitos civis – como possível legitimador do chamado Estado Novo é uma questão importante que ainda não parece ter sido debatida seriamente

pelos historiadores do campo do patrimônio cultural. Seria importante problematizar também de forma crítica esse momento da história nacional em que o Ministério da Educação e Saúde (MES) monopolizou a discussão sobre a cultura – assim como sobre o "Modernismo" nas artes e, em particular, na arquitetura brasileira – que, como se sabe, passou a ser tratada como assunto de Estado, prioritário por sua força simbólica e, como era bem comum na época, como propaganda do governo. Apesar do debate não caber no escopo deste livro não há como esquecer da grande polêmica sobre o projeto arquitetônico do próprio prédio do MES no Rio de Janeiro, hoje Palácio Capanema, em 1935, quando o concurso vencido por Arquimedes Memória, diretor da Escola de Belas Artes (e membro da AIB) após a destituição de Lúcio Costa da direção em 1931, foi desconsiderado pelo ministro que, em 1936, solicitou a Lucio Costa outra proposta. Como sabemos, este constituiu uma equipe de arquitetos modernos desclassificados do concurso e conseguiu convencer o ministro e o próprio presidente Vargas a trazer Le Corbusier novamente ao país (o envolvimento de Le Corbusier com o regime de Vichy também começou a ser discutido mais profundamente em livros recentes como: "Un Corbusier" de François Chaslin, Seuil, Paris, 2015; e «Le Corbusier. Un fascisme français», de Xavier de Jarcy, Albin Michel, Paris, 2015). O prédio moderno do MES e sua narrativa mítica (criada pelo próprio Lúcio Costa), já foi amplamente discutido em inúmeros publicações nacionais e estrangeiras, o prédio se tornou um ícone na arquitetura moderna pública que colocou o país em todas revistas e exposições de

arquitetura do mundo. Trata-se também de uma excelente propaganda para o governo, o que não foi uma prática comum somente aos serviços de propaganda e diplomático do Brasil nesses anos. Adrian Gorélik (2005) mostra bem essa prática em boa parte da América Latina.

[89] Como mostra Mônica Pimenta Velloso em “Cultura e poder político, uma configuração do campo intelectual”: “É no período do Estado Novo que se realiza efetivamente a primeira tentativa de dar um sentido mítico ao Estado, expresso no ‘mito da nação’ e na figura do chefe” in: *Estado Novo, ideologia e poder* (1987, p. 95).

[90] “Sabemos que a ideologia estado-novista pretendia criar um homem novo, construído a partir do binômio educação e trabalho. Um homem capaz de ter conhecimento e técnica para vivenciar o futuro (...) O grupo da Academia SPHAN, no que se refere ao seu corpo de técnicos, é formado principalmente de arquitetos – de linhagem modernista –, o que demonstra mais uma vez, como vimos afirmando, a interseção entre arquitetura moderna – voltada para a modelagem do ‘homem novo’, e o patrimônio, voltado para a descoberta de um passado civilizatório, revolucionário, porque original, novo, inaugural.” Mariza Veloso Motta Santos, “Nasce a Academia SPHAN” in: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n 24, 1996, pp. 80 e 82.

[91] O texto ainda continua com alusão a Brasília, capital moderna do país construída já no governo JK: “A este propósito é importante lembrar que é o grupo da Academia SPHAN, o mesmo grupo

responsável pela construção de Brasília, considerada o ápice da arquitetura moderna. Em 1960, o grupo do Patrimônio, sob a coordenação de Alcides da Rocha Miranda – um ativo e importante arquiteto, membro da Academia SPHAN – organiza uma exposição comemorativa da inauguração de Brasília" (Santos, 1996, p. 91). Discutiremos a questão da construção da capital no epílogo.

92 É interessante notar que Getúlio Vargas chegou até mesmo a citar a *Semana*, como sabemos patrocinada por seu inimigo político Washington Luís, como o início da modernização no país que teria continuado com a "Revolução de 30". Como podemos ver não só temos variados modernos, como mostra o já citado Benjamin ("o moderno é tão variado como os diferentes aspectos de um mesmo caleidoscópio") mas também várias ideias de modernização (da mais revolucionária à mais conservadora).

93 Segundo Ângela Maria de Castro Gomes: "essa categoria tem sido usada recorrentemente desde os anos 70. A modernização conservadora representa um processo de modernização que se entende como não produzindo grandes rupturas. Ou seja, um processo que está acoplado a permanências de características no que diz respeito a aspectos fundamentais da economia, da sociedade etc. (...) A historiografia dos anos 90 e da primeira década do século XXI entende que processos de modernização são quase sempre 'conservadores'. Mesmo aqueles que não são considerados classicamente 'conservadores', não são tão radicais assim e também dialogam com o 'passado'." (Entrevista, Revista do Instituto Humanitas,

especial Getúlio Vargas, número 304, agosto de 2009) Adrian Gorelik explica a questão em relação à América Latina e também ao papel da Arquitetura: “uma tradição que iria se realizar a partir da década de 1930, quando o Estado toma para si essa tarefa, como mecanismo para concluir o processo de unificação nacional. Essa é uma chave que explica as relações completamente atípicas geradas em nossos países entre o Estado e a arquitetura moderna, que aparece como manancial de novas formas para a construção de um imaginário nacional moderno, capaz de homogeneizar nossos territórios, vastos e com pouca comunicação entre si. E isso demonstra que estamos diante de uma noção de vanguarda completamente diferente, pois nossas vanguardas não cumprem nenhum dos “requisitos” teóricos das vanguardas clássicas: a negatividade, o “combate às instituições” ou à tradição, o internacionalismo. Pelo contrário, as vanguardas latino-americanas, em boa parte dos casos, propuseram a construção de uma língua nacional, a construção de uma tradição e de uma nova ordem, e encontraram no Estado nacionalista-benfeitor o melhor instrumento para conseguir fazer tudo isso”(Entrevista, Novos estudos CEBRAP 84, 2009).

[94] Carlos Sandroni publicou um dos trabalhos – *Mário contra Macunaíma* – mais críticos sobre essa atuação de Mário de Andrade. Seu argumento se baseia em mostrar o caráter civilizatório (no sentido modernizador ocidental, baseado nas ideias de “atraso” ou de “falta”), disciplinador (como “dispositivo disciplinar”, a partir de noções foucaultianas) e consensual (como “organizador do consenso”) no trabalho de Mário de Andrade: “O que procuraremos

mostrar é portanto o papel do Departamento como organizador do consenso, como instrumento de socialização das camadas populares em torno da burguesia industrial paulista – em uma palavra, como elemento de hegemonia" (p. 16). "Parece que em São Paulo, entre 1935 e 1937, o DC foi parte importante de uma tentativa de fazer avançar o processo de disciplinarização da sociedade e de governamentalização do estado no Brasil. Tal processo, evidentemente, não começou nem terminou na referida instituição, mas teria aí um momento de pique, de aceleração. O fato de que MA esteja associado a este momento, a nosso ver, reforça a hipótese que traçamos no primeiro capítulo: a de que o autor de *Macunaíma* procurou contribuir para a inscrição do Brasil no mundo da modernidade ocidental, lançando mão de um conceito de nacionalismo que implicava não na negação do curso geral tomado pela civilização europeia, mas, ao contrário, na defesa da integração do país neste mesmo curso" (p. 84). "O que quisemos demonstrar é que a coerência entre a vida pública de MA – sua atuação em cargos oficiais, mas também seu proselitismo epistolar, suas conferências, sua devoção à pesquisa folclórica, sua liderança intelectual – e a vida de escritor – mas como soa forçada a distinção entre as duas vidas neste caso! – tal coerência, dizíamos, se encontra atravessada pela determinação de fazer deste país 'um país sério', no sentido da anedota atribuída a De Gaulle. Não porque ele prefira a seriedade ao riso, ou Pierrô a Arlequim, mas porque tem convicções claras sobre qual dos dois nos sobra e qual nos faz falta" (1988, p. 133). Outro trabalho, bem documentado, publicado sobre o tema:

Patrícia Raffaini (2001), *Esculpindo a Cultura na Forma Brasil. O departamento de Cultura de São Paulo (1935 – 1938).*

[95] Uma breve consideração: nos parece que o próprio anteprojeto de 1936 não deveria ser compreendido de forma individual e personalizada, como projeto de autoria única de Mário de Andrade, pois foi sem dúvida fruto de toda sua experiência anterior, incluindo a parceria anterior com Oswald e outros artistas e intelectuais do grupo, mas, também, de sua posterior interlocução cotidiana com os demais integrantes do departamento público que Mário dirigia à época. O texto foi enviado ao Ministro Capanema em ofício (datado de 24 de março de 1936) com papel timbrado do "Departamento de Cultura e Recreação" da Prefeitura do Município de São Paulo e, apesar de assinado por Mário, como seu diretor, inicia-se por: "O departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, tem a grata satisfação de apresentar as sugestões solicitadas verbalmente a este Departamento". Como se sabe, o Departamento, criado naquele momento, era composto por vários outros intelectuais que provavelmente também contribuíram com o documento: Paulo Duarte, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet ou ainda Oneyda Alvarenga, por exemplo, estariam assim entre os mais prováveis coautores do anteprojeto.

[96] Como já foi detalhado no artigo redigido com Renata Cabral, aqui parcialmente retomado: "A relação entre o projeto de Mário e de Oswald não é cumulativa, nem mesmo de construção colaborativa. As tensões estão presentes, as ausências em reuniões,

os desentendimentos pessoais, os lugares institucionais que ocupam ou não ocupam. As ideias germinadas no começo dos anos 1920 parecem compor um pano de fundo comum, que a partir da viagem de 1924 contamina antropológica ou etnograficamente o olhar dos dois Andrades, guardadas as devidas diferenças"(Cabral, Jacques, 2018, p. 29).

[97] Como veremos no próximo capítulo, a proposta da *Antropofagia* foi formulada por Oswald com Raul Bopp, a partir do quadro *Abaporu* (do tupi aba homem, porá, gente, e ú, comer) de Tarsila do Amaral. Trata-se, como bem escreveu Benedito Nunes, em *A Antropofagia ao alcance de todos*, de um "banquete antropofágico de ideias" (Nunes in Andrade, 1990, p. 39). A proposta tinha como pressuposto uma radical "devoração" do outro (dos vários outros), de suas ideias. Trata-se de uma alteridade que devora qualquer forma de "identidade" única, uma "devoração" crítica das imposições ou padronizações.

[98] Um bom exemplo é a organização de Mário de Andrade, em sua função de diretor do Departamento de Cultura, do Congresso da Língua Nacional Cantada em julho de 1937, que tinha como pauta as formas possíveis de padronização do linguajar nacional, a busca de uma "identidade" linguística para o país, uma uniformização visando um ideal de nacionalidade. Segundo Helena Bomery (2012): "Um padrão comum de língua cantada. Unificar pronúncias tendo como modelo a fala carioca. Não deixa de ser perturbadora a ideia de combinar democratização da cultura com

padronização da língua, do jeito de falar, da forma de exprimir a comunicação do país. (...) A convicção de unidade, como condição à nacionalidade do modernista que idealizou o congresso (...) A busca de uma pureza que descartaria o que contrariasse o uníssono – os estrangeirismos, os artificialismos importados" (p.83).

[99] Parecia haver em Mário de Andrade um certo nacionalismo que se aproximava perigosamente de um conservadorismo (como já vimos, muitos de seus amigos foram integralistas). Um texto do poeta cearense Adriano Espínola em formato de Carta a Mário de Andrade (de 24/10/1995) explica bem a questão: "Haveria também o risco do conservadorismo estético. A adesão completa, acrítica ou pouco criativa, a certas manifestações da cultura popular, em termos locais, regionais ou mesmo nacionais, poderia levar como um "naturalismo" cultural, hipervalorizado pelo fato de ser "nosso", criando-se uma espécie de *reserva de mercado simbólica,* refratária às manifestações artísticas similares de outros povos e outras culturas (...) O nacionalismo estético – mesmo feito com as melhores intenções revolucionárias – é semelhante ao conservadorismo político, em seus resultados: megalomania, xenofobia, tecnofobia. (...) Adeus, Mário de Andrade. Um grande abraço deste outro mestiço brasileiro, nordestino, dançarino e pau-de-arara: Adriano", *Carta a Marionaíma: um dançarino brasileiro*. (In: Szlo, 1996, p. 54)

[100] Dina Lévi-Strauss, como secretária da Sociedade de Etnografia e Folclore (a convite de Mário de Andrade, que solicitou em ofício ao prefeito um cargo remunerado para ela em 1937), publicava o

Boletim da Sociedade que em seu primeiro número (de 1º de outubro de 1937) detalhava suas atividades: "A sociedade de Etnografia e Folclore lança agora a publicação mensal de seu Boletim. Destinada especialmente a fazer pesquisas de natureza folclórica e etnográfica o seu Boletim será o espelho de suas atividades e o órgão permanente de ligação entre o corpo central da Sociedade e os seus sócios correspondentes e pesquisadores, residentes do interior". O Boletim funcionava como informativo das atividades, mas também como instrutor de métodos. Ao final de cada Boletim havia, por exemplo, as "Instruções de Folclore" (que, a partir do número 2, passam a ser chamadas de Folclóricas): "Estas Instruções tem por fim dar aos nossos correspondentes uma ideia exata do auxílio que eles nos podem trazer, bem como das indicações sobre o modo que devem responder" (Boletim 1, ano 1, 1937).

101 O debate era na verdade mais sobre folclore e etnografia, e não chegou, talvez pela preocupação prática e aplicada do Departamento, a ser propriamente antropológico, apesar da criação também de uma "Sociedade de Sociologia" (com vários membros da Sociedade de Etnografia e Folclore). A bibliografia sobre o tema é vasta e já foi objeto de uma série de publicações (e várias dissertações de mestrado e teses de doutorado) para citar só algumas: Lélia Coelho Frota (org.), *Mário de Andrade e Sociedade de Etnografia e Folclore no Departamento de Cultura do Município de São Paulo, 1936-1939.* Rio de Janeiro: Funarte, 1983; Flávia Camargo Toni, *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura.* São Paulo: CCSP, 1985; Silvana Rubino, "Clube de Pesquisadores. A Sociedade de Etnografia

e Folclore e a Sociedade de Sociologia" In: Sérgio Miceli (org.), *História das Ciências Sociais no Brasil* (v.2). São Paulo: Sumaré, 1995 e, o mais recente, Luísa Valentini, *Um laboratório de Antropologia. O encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)* São Paulo, Alameda, 2013.

102 O uso da noção de raça foi severamente criticado por Claude Lévi-Strauss (junto a vários outros antropólogos) no livro *Le racisme devant la Science,* encomendado pela Unesco em 1952 (publicado no Brasil em 1970 com o título *Raça e Ciência).* No texto final do livro, "Raça e História", Lévi-Strauss iniciava por: "Falar da contribuição das raças humanas à civilização mundial poderia ser surpreendente num trabalho destinado a lutar contra o preconceito racista. Seria inútil ter consagrado tanto talento para mostrar que nada, no atual estado da ciência, permite afirmar a superioridade ou a inferioridade intelectual de uma raça em relação a outra, mesmo que fosse apenas para restituir sub-repticiamente sua consciência à noção de raça, parecendo demonstrar que os grandes grupos étnicos que compõem a humanidade, deram, enquanto tais, contribuições específicas ao patrimônio comum. Mas nada está mais longe de nosso desígnio que tal empresa, cujo resultado seria somente formular a doutrina racista às avessas". O antropólogo se esforçou em separar uma noção biológica de raça das produções culturais humanas, fazendo uma distinção entre "o evolucionismo biológico e o pseudoevolucionismo", criticando o "progresso técnico" que possibilitou "o desenvolvimento da exploração do homem pelo homem" e também distinguindo dois processos

contraditórios: “um dos quais tende a instaurar a unificação, enquanto o outro visa a manter ou restabelecer a diversificação”. Lévi-Strauss chamou também atenção para a “necessidade de preservar a diversidade das culturas num mundo ameaçado pela monotonia e pela uniformidade”, e concluiu que: “A tolerância não é uma posição contemplativa, dispensando as indulgências ao que foi ou ao que é. É uma atitude dinâmica, que consiste em prever, em compreender e em promover o que quer ser. A diversidade das culturas humanas está atrás de nós, em torno de nós e diante de nós. A única exigência que poderíamos fazer valer a seu respeito (criado para cada indivíduo de deveres correspondentes) é que ela se realize sob formas das quais cada uma seja uma contribuição à maior generosidade das outras” (1970 [1953], p. 269).

103 Segundo Flavia Toni, a Missão foi “realizada em fevereiro de 1938 por Luís Saia, Martin Braunwiser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira pelo Norte e Nordeste brasileiros, último trabalho realizado pelo Departamento de Cultura, na época chefiado por Mário de Andrade. Ele, ao lado de Oneyda Alvarenga, diretora da Discoteca Pública Municipal, órgão ligado à Divisão de Expansão Cultural, também chefiado por Mario, empenharam-se para que a Missão fosse um sucesso. Mario, na orientação metodológica do grupo e Oneyda, na organização do material coletado. Os quatro elementos preparam-se para gravar, filmar, fotografar e descrever o maior número possível de manifestações populares que fossem encontrando nas cidades que percorreram. A Missão visitou cinco cidades em Pernambuco, dezoito na Paraíba, duas no Piauí, uma

no Ceará, uma no Maranhão e uma no Pará. Assistiu a representações de Bumba Meu Boi, Nau Catarineta, Caboclinho, Maracatu, Tambor de Crioulo, Tambor de Mina, Praiá; anotou versos de poética popular, dados sobre arquitetura e ganhou muitos objetos" (1985, p. 7). "A bagagem da *Missão* continha 20 cadernetas de campo, 168 discos 78 RPM, 1.066 fotos, 9 filmes e 775 objetos" (1985, p. 44).

[104] "Em São Paulo, podíamos nos dedicar à etnografia de domingo. Não com os índios dos arrabaldes que me haviam falsamente prometido, pois os arrabaldes eram sírios ou italianos (...) Em redor de São Paulo havia também muitos japoneses; estes eram de uma abordagem mais difícil (...) No coração da cidade, certos mercados dos bairros populares eram explorados pelos negros (...) Finalmente, nos arredores de São Paulo, podia-se observar e registrar um folclore rústico (...) As aglomerações que surgiam não eram como as cidades de hoje – tão gastas que fica difícil descobrir as marcas de sua história particular –, misturadas num formato cada vez mais homogêneo onde se afirmam apenas as diferenças administrativas. Ao contrário, podíamos escrutar as cidades como um botânico as plantas, reconhecendo pelo nome, pelo aspecto e pela estrutura de cada uma sua filiação a esta ou àquela grande família de um reino acrescentado pelo homem à natureza: o reino urbano" (1996 (1955), p. 118). Sobre a experiência de Lévi-Strauss em São Paulo ver o texto de Fernanda Peixoto: "Lévi-Strauss à São Paulo: la ville et le terrain" (In: IZARD, M. (org) número especial dedicado a Claude Lévi-Strauss do *Cahiers de l'Herne*, v. 82, 2004).

[105] Patrick Wilcken, biógrafo de Lévi-Strauss, comentou: “Em novembro de 1936, Lévi-Strauss e Dina foram passar o inverno na França. No porão de carga iam caixas lotadas de artefatos indígenas, principalmente dos caduveus e dos bororos, com alguns objetos dos terenas (vizinhos dos caduveus) e dos caingangues. Numa das caixas havia um jogo de zunidores bororos, placas finas de madeira afiladas nas extremidades e pintadas com pontos e arcos. Os zunidores faziam um leve som quando girados na ponta de uma linha – o zunido dos espíritos que as mulheres tanto temiam. Os bororos tinham negociado os zunidores após muita relutância, sob a condição de que Lévi-Strauss os guardasse trancados num baú e só abrisse depois de chegar a Cuiabá. Além dos zunidores, o casal Lévi-Strauss tinha reunido um acervo etnográfico fantástico de peles, cocares e instrumentos musicais de uma parte pouco documentada do Brasil”(2011 (2010), p. 76). Mário de Andrade, em ofício para o prefeito em 1935, solicitou a subvenção para a missão do casal Lévi-Strauss que resultaria em um filme para o Departamento de Cultura: “O professor Levi-Strauss, da Universidade de São Paulo, e sua esposa, que é também notável etnógrafa, ex-assistente do professor Rivet no Museu Etnográfico do Trocadero, vão realizar excursão ao Estado de Mato Grosso, afim de estudar costumes dos nossos índios, bem como localizar, se possível, algumas tribos desaparecidas há vinte anos. O professor Lévi-Strauss está disposto a realizar essa excursão, como delegado do Departamento de Cultura, sem receber nenhuma remuneração por isso. Seria entretanto interessante obter dados mais positivos para o nosso

arquivo etnográfico e o professor Lévi-Strauss prontificou-se a tirar uma película cinematográfica, caso o Departamento de Cultura, que ficaria proprietário dessa película, corresse com as despesas desse trabalho. Trata-se realmente de uma obra de alto interesse, para a qual esta Diretoria vem solicitar o apoio do Sr. Prefeito. O professor Lévi-Strauss prontifica-se a dar o resultado dos seus estudos para ser publicado em primeira mão pela Revista do Arquivo. Prontifica-se mais a ceder uma cópia da coleção de fotografias que tirar durante a viagem, que ficará de posse do Departamento de Cultura" (1935).

[106] Pode-se ler no convite o seguinte anúncio do que seria a mais importante *performance* do *vernissage*: "O descendente autêntico de Frankstein, o autômato 'Enigmarelle', construído em 1900 pelo engenheiro americano Ireland, atravessará, a meia noite e meia, em falsa carne e em falso osso, a sala da Exposition Surréaliste" (1938, tradução nossa).

[107] "*Dans une odeur de café du Brésil, des objets émergeaient d'une obscurité soigneusement dosée: um couvert en fourrure, une table-tabouret soutenue par des jambes de femme; des portes, des murs, des vases, de partout s'échappaient des mains*". Simone de Beauvoir (*La force de l'âge,* Paris, Gallimard, 1966 [1960], p. 374).

Revista de Antropofagia
MANIFESTO ANTROPOFAGO
Manifesto Antropofago
ANNO I - NUMERO I
MAIO - 1928
Revista de Antropofagia
SÃO PAULO
ABRE-ALAS
MANHÃ
"Ali vem a nossa comida pulando"

Devorações

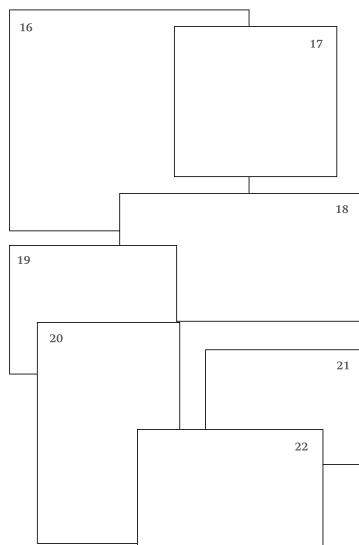



Fig. 16 Revista de Antropofagia, manifiesto Antropófago, 1928.
Fonte: Fundo Oswald de Andrade - CEDAE-UNICAMP.

Fig. 17 Fotografia de Flávio de Carvalho (1899-1973). Eva Harms e indígena da tribo xirianã. Expedição Amazônica, também conhecida como Experiência nº- 4 e realizada em 1958. Fonte: Fundo Flávio de Carvalho - CEDAE - UNICAMP.

Fig. 18 Croquis da da Casa da Fazenda Capuava, em Valinhos.
Fonte: Fundo Flávio de Carvalho - CEDAE - UNICAMP.

Fig. 19 Fotografia de Flávio de Carvalho (1899-1973). Indígena da tribo xirianã. Expedição Amazônica, também conhecida como Experiência nº- 4 e realizada em 1958. Fonte: Fundo Flávio de Carvalho CEDAE - UNICAMP

Fig. 20 Revista de Antropofagia, maio de 1928.
Fonte: Fundo Flávio de Carvalho - CEDAE - UNICAMP.

Fig. 21 Fotografia de Flávio de Carvalho (1899-1973). Eva Harms deitada na rede. Expedição Amazônica, também conhecida como Experiência nº- 4 e realizada em 1958. Fonte: Fundo Flávio de Carvalho - CEDAE - UNICAMP

Fig. 22 Fotografia da Casa da Fazenda Capuava de Flávio de Carvalho em Valinhos. Fonte: Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini

Montagem: Dilton Lopes

ESTE CAPÍTULO FINAL explora uma experiência radical de relação com a alteridade, que, mais do que uma coimplicação ou imbricação entre pensamento moderno e pensamento selvagem, seria uma devoração permanente de um pelo outro[1]: a proposta da *Antropofagia*, formulada por Oswald de Andrade (1890, São Paulo – 1954, São Paulo) com Raul Bopp (1898, Vila do Pinhal [RS] – 1984, Rio de Janeiro), a partir do quadro *Abaporu* (do tupi *aba* homem, *porá*, gente, e ú, comer) de Tarsila do Amaral (1886, Capivari [SP] – 1973, São Paulo), pintado em janeiro de 1928. Trata-se, como bem escreveu Benedito Nunes (que também cita o pensamento selvagem em Lévi-Strauss[2]), em *A Antropofagia ao alcance de todos*, de um "banquete antropofágico de ideias":

> Não busque porém o leitor no pensamento de Oswald de Andrade a latitude do discurso reflexivo-crítico, a delimitação cuidadosa de problemas e pressupostos, nem 'essas longas cadeias de raciocínio' que caracterizam a filosofia. Busque, isto sim, a cadeia das imagens que ligam a intuição poética densa à conceituação filosófica esquematizada, aquém de qualquer sistema e um pouco além da pura criação artística. E, sem

> confundir seriedade com sisudez, aceite que o tempero da sátira tenha entrado em altas doses **nesse banquete antropofágico de ideias** (Nunes in Andrade, 1990, p. 39, grifo nosso).

O *Manifesto Antropófago*, assinado por Oswald de Andrade, foi publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, dirigida por Antônio de Alcântara Machado e gerida por Raul Bopp, em maio de 1928. Ambos, o *Manifesto* e a *Revista*, são também exemplos de montagens impuras. O *Manifesto*, como seu título já evidencia, é antropófago, e devorou a própria ideia de manifesto, forma textual moderna por excelência das vanguardas artísticas e políticas, deglutindo os manifestos dadaístas, surrealistas e, também, o manifesto comunista. Veremos também o que consideramos ser a "tradução" da *Antropofagia* para o campo da arquitetura e urbanismo: a proposta da *Cidade do homem nu* apresentada pelo "delegado antropófago" Flávio de Carvalho (1899, Barra Mansa [RJ] –1973, Valinhos [SP]) no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo que ocorreu no Rio de Janeiro em 1930.

Como vimos no capítulo anterior, as atividades de Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo nos anos 1930[3] buscavam mais claramente a afirmação de uma "identidade" nacional[4], a partir de São Paulo. O movimento *Pau-Brasil,* de certa forma, também ainda tinha como foco a difícil discussão de uma "brasilidade"; já a proposta da *Antropofagia*, diferentemente, tinha como

pressuposto uma radical devoração do Outro (ou melhor, dos vários outros), de suas ideias. Trata-se de uma forma de alteridade antropófaga, que devora qualquer forma de identidade única, fixa: uma devoração crítica de todas as imposições ou padronizações. Os pressupostos da *Antropofagia* eram radicalmente intuitivos e anárquicos, se diferenciando assim da "sabença" marioandradina, que propunha hierarquia de saberes e mediação erudita. Eram, também, profundamente subversivos e iconoclastas, sem buscar qualquer tipo de sistematização normativa ou reivindicar qualquer forma de cientificidade racionalista.

Como escreveu Caetano Veloso em *Verdade Tropical*: "Enquanto Mário de Andrade (...) tinha sido a figura responsável, normativa e organizadora do modernismo, Oswald (...) representava a fragmentação radical, a força intuitiva e violentamente iconoclástica" (1997, p.255). Tratava-se sem dúvida de uma radicalização da proposta do *Pau-Brasil* (1924), uma radicalidade devoradora de todos os cânones, que não poderia ser aceita naquele momento nem pela cultura da repartição (no caso, o Departamento de Cultura de SP) nem pelo pensamento universitário mais convencional (no caso, a USP), o que talvez explique a dificuldade para a "rotina universitária" (até hoje ainda podemos notar incômodos) com essas ideias "onívoras", como escreveu Antônio Candido, em 1947, no texto "Antropofagismo":

> Realmente antropofágica é a sua visão compreensiva, graças à qual devora, tritura e irmana valores inconciliáveis para o pensamento lógico, para a rotina universitária que trabalha a 40 graus centígrados e produz sapiência em banho-maria: nas temperaturas altíssimas a mais de 1000 graus fundem-se e ligam-se os metais mais estranhos. É uma liga semelhante que Oswald propõe fazer, com o material que veio às nossas praias, trazido pela maré de tantos séculos; **a antropofagia tem uma qualidade onívora e não escolhe para devorar**: o ato de devorar é que vai expelindo os detritos; o alimento é sempre bom se for certa a maneira de comer (Candido apud Vinícius Dantas, in Abdala, 2006, p. 172, grifo nosso).

"A vida é devoração pura", escreveu Oswald de Andrade em sua tese *A crise da filosofia messiânica* (de 1950, não aceita pela USP[5]), em outro texto também escreveu que a antropofagia seria a "filosofia da devoração" (*Revista Acadêmica* de novembro de 1946). Eduardo Viveiros de Castro considera a *Antropofagia* "a única contribuição realmente anticolonialista que geramos, contribuição que anacronizou completa e antecipadamente o célebre clichê cebrapiano-marxista sobre as 'ideias fora do lugar'. Ela jogava os índios para o futuro e para o ecúmeno; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo. Era, e é, uma teoria realmente revolucionária..." (Viveiros de Castro, 2007, p. 168)[6]. A *Antropofagia* se aproximava assim da postura anticolonial e antirracista dos artistas surrealistas (cap. 1).

Essa inversão, proposta pela *Antropofagia* e enfatizada por Viveiros de Castro, de que os ameríndios seriam o futuro e não o passado, o avanço e não o atraso, o nomadismo e não o nacionalismo, nos leva para além de uma simples crítica ao eurocentrismo. Tratar-se-ia assim de uma crítica da própria ideia de centro e, assim, de periferia, de fronteiras ou de qualquer outra forma de territorialidade fixa ou permanente. Tratar-se-ia de uma forma mais complexa de compreender processos sempre em movimento, liminares, heterogêneos e múltiplos. As sociedades ameríndias pré-colombianas eram, e ainda o são em parte até hoje, majoritariamente dispersas, descentralizadas, expandidas, porosas, fragmentárias ou nômades, com as raras e conhecidas exceções dos extensos, mas temporários, impérios indígenas (maia, inca ou asteca). Assim, a própria ideia de centralidade faz pouco sentido para essas sociedades, que se aproximam mais de uma ideia de multiplicidade pois, como insistia Pierre Clastres, essas seriam "sociedades do múltiplo", da "multiplicidade" ou ainda da "multiplicação do múltiplo".

> As sociedades primitivas estão do lado do pequeno, do limitado, do reduzido, da cisão permanente, do lado do múltiplo, ao passo que as sociedades com Estado estão exatamente do lado contrário, do crescimento, da integração, da unificação, do lado do uno. As sociedades primitivas são **sociedades do múltiplo** (Clastres, [1974] 2017, p. 198, grifo nosso).

Podemos compreender que se tratasse de uma proposta de incorporação de uma multiplicidade de diferenças, dos vários “outros”, de uma incorporação impura das mais diferentes culturas sem buscar uma unificação ou integração, ou seja, uma proposta que ia contra as propostas mais nacionalistas da época, ou de certas ideias – algumas ainda dominantes até hoje em diferentes campos disciplinares – de pureza, de originalidade, de autenticidade, de identidade ou de origem (no sentido de gênese). Tratava-se também de uma defesa de que as ideias não têm lugar fixo, que estas são errantes, que atravessam e, assim, abolem fronteiras fixas preestabelecidas – um “pensamento de travessia” segundo Achille Mbembe[7], nômade ou diaspórico – ideias em movimento que abarcam uma multiplicidade de impurezas, contaminações, indeterminações, coexistências, precariedades, ambiguidades ou pluralidades.

Viveiros de Castro também comparou os dois Andrades para tentar explicar a difícil recepção das ideias da *Antropofagia*. Para ele, enquanto Mário fazia uma série de inventários, que buscavam certa padronização, Oswald seria o “teórico da multiplicidade”:

> A antropofagia foi mal recebida por diversas razões. Primeiro porque Oswald de Andrade era um dândi afrancesado (o paradoxo faz parte da teoria...) que não possuía credenciais acadêmicas. Ele não fez trabalho de campo como Mário de Andrade, por exemplo. Mário de Andrade colheu música popular,

> cantigas, foi atrás de mitos, inventou todo um olhar sobre o Brasil. Mas o Oswald tinha um poder de fogo retórico superior; sua inconsequência era visionária... Ele tinha um *punch* incomparável. Se Mário foi o grande inventariante da diversidade, **Oswald foi o grande teórico da multiplicidade** – coisa muito diferente (Viveiros de Castro, 2007, p. 168, grifo nosso).

A teoria da multiplicidade parece ser determinante para todos esses pensadores modernos errantes, impuros ou "em estado selvagem". Como vimos por exemplo com Patrick Geddes (v. 1), a proposta de uma multiplicidade mutante de pontos de vista ao invés de um ponto de vista único e fixo – geralmente o que seria considerado como o centro – foi determinante para a desconstrução das fronteiras fixas entre campos disciplinares e possibilitar formas de pensar outras. Viveiros de Castro usou de um princípio próximo ao propor a instigante ideia de um "Perspectivismo ameríndio" como forma de atualização antropológico-filosófica da antropofagia oswaldiana. Essa ideia foi desenvolvida desde seus textos mais etnográficos (ou etnológicos) de povos ameríndios amazônicos até seu ensaio mais filosófico "Metafísicas Canibais", ele propõe intercâmbios ou inversões de perspectivas, de pontos de vista e, também, da própria noção antropológica (e antropocêntrica) de "ponto de vista".

> Como diversos etnólogos já o haviam notado, mas quase todos muito de passagem, numerosos povos (talvez todos) do

Novo Mundo compartilham de uma concepção segundo a qual o mundo é composto por uma **multiplicidade de pontos de vista**: todos os existentes são centros potenciais de intencionalidade, que apreendem os demais existentes segundo suas próprias e respectivas características ou potências (Viveiros de Castro, 2015, p. 42, grifo nosso).

Pois a antropologia não pode se contentar em descrever minuciosamente "o ponto de vista do nativo" (Malinowski) se for para, ato contínuo, apontar seus pontos cegos, buscando assim englobar, na melhor tradição crítica, tal ponto de vista dentro do Ponto de Vista do observador. A tarefa que o perspectivismo contrapropõe a esta, é aquela, "simétrica", de descobrirmos o que é um ponto de vista *para* o nativo, entenda-se, qual é o conceito de ponto de vista presente nas culturas ameríndias: **qual o ponto de vista nativo sobre o conceito antropológico de ponto de vista?** (Viveiros de Castro, 2015, p. 72, grifo nosso).

O *Perspectivismo ameríndio* compreende um potente processo de "transmutação de perspectivas"[8], que seria a incorporação – pela devoração – de um pelo outro, onde o devorador passa a assumir o ponto de vista do devorado, uma proposta de comutações entre minha perspectiva/ponto de vista e a(s) do Outro (os vários outros diferentes de si, sejam eles humanos ou não). Busca assim colocar em xeque a supremacia do pensamento ocidental – e também da ideia de qualquer projeto nacional homogêneo e único – a partir

de outras epistemologias e visões de mundo. A proposta de Viveiros de Castro, como a de Oswald de Andrade, seria a de tornar selvagem o próprio pensamento ocidental, uma proposta de descolonização do próprio imaginário domesticado.

> Vejo o perspectivismo como um conceito da mesma família política e poética da antropofagia de Oswald de Andrade, isto é, como uma arma de combate contra a sujeição cultural da América Latina, índios e não-índios confundidos, aos paradigmas europeus e cristãos. **O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos** (Viveiros de Castro, 2007, p. 129. grifo nosso).

As propostas de atualização da antropofagia oswaldiana, no entanto, são recentes (a partir de 1967 com os tropicalistas) pois, ao contrário da notoriedade e do reconhecimento obtidos por vários outros "modernistas" – dos "Verde-amarelo" e dos do grupo Anta, ligados ao integralismo, aos menos conservadores (ou liberais), mas que, mesmo assim, colaboraram direta ou indiretamente com o Estado Novo[9] –, Oswald, claramente por causa de suas diferentes disputas tanto pessoais quanto políticas, caiu em longo ostracismo logo após a "Revolução de 1930", que levou Vargas ao poder. Como afirma sua biógrafa Maria Augusta Fonseca:

> Sua produção artística amargou o esquecimento, em especial depois dos anos 1930. Desde então, e até sua morte em 1954,

> raros viram sua obra com objetividade, e foram poucos os que detectaram seu talento literário e anunciaram seu produto maior. Oswald não chegou a conhecer sua consagração como grande escritor. Sofreu as consequências de seu tempo e de seu próprio modo de ser. [...] Oswald arreganhou os dentes de antropófago à mentalidade colonizada que atrofiou e ainda atrofia o país. Exaltou a tradição cultural do indígena primitivo contra o índio vestido e catequizado (Fonseca, 2007, p. 23).

Fonseca ao citar o "índio vestido e catequizado" parece fazer referência ao conhecido poema de 1925, ainda da fase *Pau-Brasil* de Oswald, "Erro de Português", que já deixava claro o alvo principal da antropofagia oswaldiana:

> Quando o português chegou
> Debaixo duma bruta chuva
> Vestiu o índio
> Que pena!
> Fosse uma manhã de sol
> O índio teria despido
> O português
>
> (Oswald de Andrade, "Erro de português", 1925)

Ailton Krenak, pensador e líder indígena[10], busca atualizar esse mesmo poema de Oswald para tratar desse "equívoco" do colonizador como determinante em nosso país para a difícil relação, até hoje[11], entre os povos indígenas, os

chamados “índios”, e os colonizadores, chamados de “brancos”, ou “povos da mercadoria” (como Davi Kopenawa,[12] outro grande líder indígena, prefere nomear os “não indígenas”).

> Aí eu pergunto para os brasileiros, meus patrícios, por que é mais fácil você identificar um peruano, um indiano, um boliviano, ou até mesmo um japonês andando nas nossas ruas e não aquele que é índio, um nativo daqui? E o outro desconforto, plagiando o Oswald, que disse que quando o português chegou no Brasil estava uma baita chuva, aí ele vestiu o índio, mas se estivesse num dia de sol o índio teria despido o português, e estaria andando todo mundo pelado por aí. Isso continua valendo até hoje, e eu atualizei dizendo que o índio é um equívoco de português, não um erro, porque o português saiu para ir para a Índia. Mas ele perdeu a pista e veio bater aqui nas terras tropicais de Pindorama, viu os transeuntes da praia e acabou carimbando de índios. Aquele carimbo errado, equívoco, ficou valendo para o resto de nossas relações até hoje, e a resposta para uma pergunta tão direta e simples, poderia ser tão direta e simples quanto (2015, p. 239).

O *Manifesto Antropófago* de 1928, que “jogava os índios para o futuro”, era uma forma de “reação contra o homem vestido”[13], como anunciada nesse conhecido poema de 1925. Ao contrário de “uma volta às raízes”, seja do “bom selvagem”, do “índio vestido e catequizado” dos indianistas

românticos (de José de Alencar ou Gonçalves Dias, que partiam de Rousseau) ou ainda dos neo-indianistas fascistas do Verde-amarelismo (e do Grupo Anta), Oswald e seus amigos partiam da imagem do selvagem nu e antropófago, tido como um “mau selvagem”, que devorava, crítica e ritualmente, o violento colonizador, dito civilizado. Este “mau selvagem” seria precisamente aquele que não se deixava domesticar, “catequizar” ou ainda “civilizar” pelo colonizador europeu, seriam aqueles que lutaram para permanecer sempre “em estado selvagem”, como vimos na ideia lévi-straussiana de pensamento selvagem.

> Como os povos originários do Brasil lidaram com a colonização, que queria acabar com o seu mundo? Quais as estratégias esses povos utilizaram para cruzar esse pesadelo e chegar no século XXI ainda esperneando, reivindicando e desafiando o coro dos contentes? Vi as diferentes manobras que os nossos antepassados fizeram e me alimentei delas, da criatividade e da poesia que inspirou a resistência desses povos. A civilização chamava aquela gente de bárbaros e imprimiu uma guerra sem fim contra eles, com **o objetivo de transformá-los em civilizados** que poderiam integrar o clube da humanidade (Krenak, 2019, p.28, grifo nosso).

Poderíamos ampliar a compreensão deste “mau selvagem” para além dos povos originários e incluir também

aqueles que passaram a chegar da África, já na condição de escravos, sobretudo aqueles que conseguiram fugir, formando quilombos. Em algumas de suas falas mais recentes, Ailton Krenak chamou atenção para o termo “Tapuia”. Apesar de haver várias interpretações distintas para o termo – para alguns seriam os indígenas que não eram tupis, para outros os não litorâneos, que habitavam o sertão – em quase todas as compreensões, os assim denominados, no período colonial, seriam, ainda segundo Krenak, considerados como inimigos pelos colonizadores, pelos homens vestidos europeus. Assim, os tapuias – que ele também associa a uma ideia de “sub-humanidade”[14] –, seriam todos os resistentes, os insurgentes[15], sobretudo os “maus selvagens”, os povos das matas, ameríndios ou quilombolas.

Apesar dos adeptos da *Antropofagia* não terem feito essa correlação de forma explícita – entre os “negros da terra” (como eram chamados os indígenas tornados escravos) e os africanos escravizados[16] – Aracy Amaral, por exemplo, chama atenção para uma correlação dos artistas antropófagos entre a cultura ameríndia e a africana no trabalho pictórico de Tarsila do Amaral. A tela nomeada “Antropofagia” de 1929 seria, segundo a crítica, “um acoplamento de *A Negra* com o *Abaporu*”. Lembremos, já vimos, que a tela “A Negra” foi pintada em Paris em 1923, no auge da chamada “*art nègre*” parisiense, e foi tida como início do movimento *Pau-Brasil,* assim como o quadro *Abaporu* de 1928 foi considerado

o detonador do movimento antropófago[17]. Podemos sem dúvida notar, nas três telas elencadas pela crítica, uma busca da pintora pela alteridade, o que provocara um questionamento do etnocentrismo branco europeu.

> O índio oswaldiano não era o "bom selvagem" de Rousseau, acalentado pelo Romantismo e, entre nós, "ninado pela suave contrafação de Alencar e Gonçalves Dias". Tratava-se de um *indianismo às avessas,* inspirado no selvagem brasileiro de Montaigne (*Des Cannibales)*, de um "mau selvagem", portanto, a exercer **sua crítica (devoração) desabusada contra as imposturas do civilizado**. (Campos in Andrade, 1990, p. 44, grifo nosso).

A devoração seria, como escreveu Haroldo de Campos, essa "crítica desabusada contra as imposturas do civilizado". Oswald clamava "É preciso ouvir o homem nu"![18] Em vez do homem vestido, ouvir o nativo "descoberto", ou des-coberto (como prefere grafar José Celso Martinez Corrêa), sem suas roupas "civilizatórias" impostas pelos invasores. Tratava-se, ainda segundo Campos, de um "indianismo às avessas" baseado no "mau selvagem" que vivia em Pindorama, como era denominado o território brasileiro por nativos antes da colonização. Como se sabe, alguns desses povos (como os antigos Tupinambás) cultivavam de fato rituais antropófagos que consistiam em matar inimigos e estrangeiros e comê-los não

por fome, gula ou maldade, mas para se apropriar de suas virtudes físicas e suas qualidades espirituais[19]. No *Manifesto*, ao devorar ironicamente Shakespeare, Oswald transforma o conhecido dilema existencial de Hamlet no bordão: "*Tupi or not tupi that is the question*"[20].

> A indecisão hamletiana se torna uma decisão épica/epocal, que indica a opção pelo matriarcado antropofágico contra o patriarcado hiperbóreo de Elsinor ou aquele apolíneo da República platônica. Uma outra Grécia, a arcaica, primitiva, dionisíaca – com a vantagem do clima. E, sobretudo, uma decisão contraontológica: o 'tupi' cancela e inverte o *to be*, a antropofagia é uma contraontologia, é o privilégio do haver **ávido da alteridade** – 'só me interessa...' – contra a soberania solipsista do Ser (Gabriel Tarde). **A verdadeira questão é 'Tupi or to be'.** E a resposta já está contida na questão: tupi, é claro (Viveiros de Castro in Azevedo, 2016, p. 17, grifos nossos).

Mas a diferença mais importante em relação aos indianistas e neo-indianistas, como bem assinalou Viveiros de Castro (2007, p. 168), era que Oswald, "ávido da alteridade", ao contrário dos que estavam preocupados com origens (no sentido de gênese) e com tradições do passado nacional (com a ideia de nacionalismo), "jogava os índios para o futuro e para o ecúmeno; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo", e mais, indicava a opção pelo

"matriarcado antropofágico contra o patriarcado hiberbóreo", com uma outra mitologia (ameríndia), que parte dos resquícios de uma cultura pagã, feminina, matriarcal[21] (por vezes poligâmica) e nômade.

Como vimos em *Fantasmas modernos* (v. 1), a epifania de Aby Warburg (ou "iluminação profana", como Benjamin propunha em seu texto sobre os surrealistas) ao vivenciar rituais pagãos dos ameríndios do Norte e ali reconhecer algo do paganismo da antiguidade, que ele tanto buscava na arte do renascimento, foi provocada pelo choque de tempos distintos, de diferentes passados com o seu presente histórico. Oswald, de forma quase oposta, reconhecia nos ameríndios do passado pré-colonial um devir "em estado selvagem", que ele chamou de "matriarcado de Pindorama", um tipo de "devir-indígena", como diriam Deleuze e Guattari, aberto à multiplicidade. Podemos ler no *Manifesto:* "Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos o surrealismo. A idade do ouro."

Tanto em Oswald quanto em Warburg, como em vários outros modernos impuros, percebe-se uma complexa coexistência de tempos distintos, uma forma de anacronismo contido na própria ideia de devoração de outros tempos ou outras circunstâncias, para incorporar sua alteridade e, assim, também tornar-se outro, outrar-se. Um processo de outramento implica também, necessariamente, um sair de si, um autodescentramento. Uma busca do tempo perdido do porvir, o devir de uma latência escondida, a potência

prospectiva de uma pré-existência (ou sobrevivência, no sentido warburguiano) apagada, uma transformação em germe esquecida no passado colonizado, como indica de forma certeira Caetano Veloso: “virá que eu vi”.

> Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante
> De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
> E pousará no coração do hemisfério sul
> Na América, num claro instante
> Depois de exterminada a última nação indígena
> E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida
> Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias
> Virá que eu vi
>
> (O índio, canção de Caetano Veloso, 1977)

O *Manifesto Antropófago* foi assinado em Piratininga (nome indígena de São Paulo), no ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha, conhecido episódio do padre português que foi devorado pelos ameríndios na costa brasileira e se tornou emblemático na história da invasão e colonização de Pindorama pelos europeus. Para Oswald, essa data marca a insurgência ameríndia. O religioso português com nome de peixe, primeiro bispo do Brasil, chegava com a missão de catequizar os ameríndios, que o devoraram, com todos os membros de sua tripulação, em um grande ritual coletivo, um verdadeiro

"banquete antropofágico" e, sem dúvida, um caso extremo de alteridade radical.

> O dia em que os aimorés comeram o bispo Sardinha deve constituir, para nós, a grande data. Data americana, está claro. Nós não somos, nem queremos ser, brasileiros, nesse sentido político internacional: brasileiros-portugueses, aqui nascidos, e que, um dia, se insurgiram contra seus próprios pais. Não. Nós somos americanos; filhos do continente América; carne e inteligência a serviço da alma da gleba. (...) Porque, que eles viessem aqui nos visitar, está bem, vá lá; mas que eles, hóspedes, nos quisessem impingir seus deuses, seus hábitos, sua língua... isso não! Devoramo-lo. Não tínhamos de resto nada mais a fazer (Oswald de Andrade, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1928).

A ideia dos artistas antropófagos – "esses sismógrafos sensibilíssimos dos desvios da massa" como escreveu Oswald – era clara, consistia em reagir criticamente contra a dominação artística estrangeira dos colonizadores europeus ou dos colonizados locais, como eram considerados aqueles que copiavam os europeus sem adaptá-los, os "academicistas" ou os "passadistas", e dos estrangeiros em geral, da mesma maneira que alguns povos ameríndios teriam feito. Em vez de negá-las, como fizeram os "passadistas" e alguns regionalistas e folcloristas, ou de copiá-las, como fizeram os "academicistas", os artistas antropófagos preconizavam

devorar as ideias estrangeiras, em particular aquelas das jovens vanguardas europeias, se apropriar delas, incorporá-las e transformá-las. Como fica explícito nesse fragmento do Manifesto: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago". Eis o princípio chave da alteridade radical: "só me interessa o que não é meu"! A ideia principal era o "mau selvagem" devorar as ideias dos outros – no caso, da vanguarda artística europeia –, incorporá-las com seu molho nativo local e, assim, transformá-las em outras, instintivas e impuras, sem perder sua ironia e crítica subversiva. Como explicou o próprio Oswald:

> Devíamos assimilar todas as natimortas tendências estéticas da Europa, assimilá-las, elaborá-las em nosso subconsciente, e produzirmos coisa nova, coisa nossa. Tal não fez o americano de ontem, entretanto. E errou. A multidão americana – pequena, é verdade – que passeia hoje em meio à multidão heterogênea da América, sente, agora o erro. Sente-o, mas não o compreende. Só o europeu, que flana uma ou duas gerações aqui, não o sentirá. Mas nós, os artistas **– sismógrafos sensibilíssimos dos desvios físicos da massa** -, nós de vanguarda, hiperestéticos, o compreendemos (Andrade, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1928, grifo nosso).

Tratava-se não só de uma proposta de devoração crítica do processo colonizador europeu pelo nativo americano,

uma devoração do “velho mundo” pelo “novo mundo”, com objetivo de “desvespucianizar, descolombizar, descabralizar, descatequizar, dessublimar, desontologizar” os territórios americanos – como escreveu Viveiros de Castro (in Azevedo, 2016, p. 16) a partir do próprio Oswald[22] – mas também de desconstruir tanto a ideia acrítica e importada do progresso tecnicista (a própria técnica seria devorada pelos selvagens) quanto aquela conservadora de “identidade nacional”. O ameríndio, considerado por muitos como atrasado, passava a ser afirmado como devir e como insurgência que, deliberadamente, recusava a noção de “civilização” trazida pelas caravelas e imposta aos nativos. “Nunca fomos catequizados” virou um refrão no Manifesto, repetido em vários fragmentos[23], pode-se ler ainda: “Contra todos os importadores de consciência enlatada”[24] ou “Contra todas as catequeses”.

Como se sabe, a catequese das missões jesuíticas buscava domesticar os nativos selvagens para torná-los aptos ao trabalho escravo através de um violento processo de aculturação, já que vários dos costumes ameríndios se opunham aos dos europeus: nudez, poligamia, matriarcado, xamanismo, nomadismo e, sobretudo, a antropofagia. O *Manifesto* buscava mostrar esse jogo complexo entre “descobertos” e “descobridores”, entre devoradores e devorados, entre o Eu e o Outro, que, pela incorporação radical do (s) outro (s) em si mesmo, sairia da dualidade para uma liminaridade, um espaço entre, no intervalo ou na zona intermediária (um

limiar, como prefere Walter Benjamin[25]), ou seja, não mais um *ou* outro mas um *e* outro, ou ainda, *entre* um e outro, "o outro em si" ou "eu Outro", o que impediria qualquer pureza identitária ou nacionalista. Tratava-se segundo Viveiros de Castro de uma "identidade 'ao contrário', em suma – o contrário de uma identidade":

> Comer o inimigo não como forma de "assimilá-lo", torná-lo igual a Mim, ou de "negá-lo" para afirmar a substância identitária de um Eu, mas tampouco transformar-se nele como em um *outro Eu,* mimetizá-lo. Transformar-se, justo ao contrário *por meio* dele, transformar-se em um *eu Outro,* autotransfigurar-se com a ajuda do "contrário" (assim os velhos cronistas traduziam a palavra tupinambá para "inimigo"). Não um ver-se no outro, mas ver o outro em si. **Identidade "ao contrário", em suma – o contrário de uma identidade.** A antropofagia não é uma ideologia da brasilidade, da "identidade nacional" (Viveiros de Castro, in Azevedo, 2016, p. 16, grifo nosso).

A *Antropofagia* já foi vista como uma atualização do canibalismo dadaísta, do *Manifesto Canibal DADA* de Francis Picabia (publicado no *DADAphone* 7, em 1920), lido por André Breton em uma manifestação DADA – "DADA, este não cheira a nada, ele é nada, nada, nada" – ou ainda da revista *Cannibale* (criada por Francis Picabia em 1920). Mas a antropofagia oswaldiana difere do canibalismo picabiano;

o canibalismo dadaísta era um tipo de autocanibalismo niilista, bem distante da radical devoração artística e cultural proposta pelos antropófagos, uma vez que a "antropologia é um vitalismo" (Viveiros de Castro in Azevedo, 2016, p. 17). Um vitalismo libertário e transgressor.

Apesar dessa distância para as propostas dadaístas, não resta qualquer dúvida da proximidade dos antropófagos com os surrealistas, como Benjamin Péret, por exemplo, que morou no Brasil entre 1929 e 1931, esteve bem próximo do grupo da *Revista de Antropofagia* e dela participou, contribuindo inclusive, junto com Pagu, para sua radicalização. Péret foi, com Pierre Naville, editor dos primeiros números da revista *La Révolution Surréaliste* (1924), além de ter sido um dos surrealistas que assinam o já citado panfleto *Ne visitez pas l'exposition coloniale* (1931), contra o imperialismo colonial francês (cap. 1). Sua chegada ao país, que coincide com o início da fase mais radical da *Revista,* foi assim anunciada no primeiro número da segunda dentição (publicada no *Diário de São Paulo,* 17/03/1929):

> Está em São Paulo Benjamin Péret, grande nome do surrealismo parisiense. Não nos esqueçamos que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos. A liberação do homem como tal, através do ditado do inconsciente e de turbulentas manifestações pessoais, foi sem dúvida um dos mais empolgantes espetáculos para qualquer coração de antropófago que nestes últimos anos tenha acompanhado o desespero

> do civilizado. (...) **Depois do surrealismo, só a antropofagia** (grifo nosso).

A *Revista* também comentou, no número seguinte (24/03/1929), a conferência de Péret "O espírito moderno: do simbolismo ao surrealismo": "Foi uma lição. O ocidente que nos tem mandado tanta coisa ruim, desta vez nos enviou uma exceção". Péret, membro do PCF (Partido Comunista Francês) e, na sequência, de uma organização trotskista[26], então casado com a cantora lírica brasileira Elsie Houston (próxima de Villa-Lobos e Mário de Andrade) e morando no Rio de Janeiro, foi perseguido, como seus amigos antropófagos Oswald e Pagu, por sua militância política, e terminou preso e expulso do país pelo governo Vargas em 1931. Antes disso, além de participar da *Revista,* realizou algumas "etnografias surrealistas" (segundo Clifford) pelo Norte e Nordeste do país (buscando conhecer povos indígenas e religiões afro-brasileiras) e publicou uma série de 13 artigos instigantes no *Diário da Noite* com o título "Candomblé e Macumba" (1930/1931) que buscavam captar o "espírito revolucionário" dos cultos afro-brasileiros[27] que "subsiste até hoje":

> – Oh! Exu, c'est pour vous... c'est pour vous... (...) Para ser agradável a Exu nos fez beber a todos um gole de cachaça em sua honra, apresentando-nos cada um por sua vez. Exu ficou assim sabendo que eu ia escrever esses artigos, que era francês, que tinha vindo de vapor para cá e outras coisas. E permitiu que

> escrevesse os artigos recomendando que não falasse mal dele e ainda mais, que não o esquecesse, e que recorresse a ele quando precisasse (Péret, *Diário da Noite*, 24/12/1930).

Antropófagos e surrealistas dialogavam tanto pelos temas de interesse (como vimos na utilização mais heterodoxa da etnografia), pelo uso de procedimentos de vanguarda – aí incluída a própria forma manifesto e também a montagem (como procedimento formal e como forma de conhecimento, v. 1) –, quanto na crítica à empresa colonial europeia. O primeiro manifesto surrealista, assinado por Breton, foi publicado em 1924, mesmo ano do *Manifesto Pau-Brasil*. O surrealismo foi claramente citado tanto na *Revista de Antropofagia* quanto no *Manifesto Antropófago*, como neste fragmento, uma devoração oswaldiana de *O Selvagem* (1876) de Couto de Magalhães[28]:

> Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.
> Catiti Catiti
> Imara Notiá
> Notiá Imara
> Ipejú
> (Andrade, 1928)

O *Manifesto Antropófago* devora também tanto o manifesto surrealista quanto o comunista. Uma excelente dissecação do

próprio *Manifesto* já foi realizada recentemente por Beatriz Azevedo no livro “Antropofagia. Palimpsesto Selvagem” (2016), uma “leitura realmente microscópica do *Manifesto Antropófago*” como escreveu Viveiros de Castro no prefácio, uma leitura do manifesto como um palimpsesto[29] “em estado selvagem”. Assim, tendo em vista que Azevedo já realizou essa “leitura realmente microscópica”, buscaremos somente compreender como sua montagem impura articula de forma radical moderno e selvagem, evidenciando a indissociabilidade, ou mesmo “hibridação” (como prefere Latour) ou “devoração” (como propõe o próprio Oswald), entre pensamento moderno crítico e pensamento “em estado selvagem”.

A própria forma textual de um manifesto, forma moderna por excelência, é necessariamente fragmentária, composta por aforismos, fragmentos textuais, e outras citações das mais variadas. Diversos autores são devorados por Oswald no *Manifesto*, entre eles Montaigne em *Dos Canibais* (de 1580) – “a primeira exaltação do selvagem do novo mundo, em face das escleroses da Europa absolutista”, segundo Oswald na conferência “Aspectos da pintura”, realizada em São Paulo em 15/8/1944 –; também são devorados alguns relatos dos primeiros viajantes ao “Novo Mundo”, como aqueles mais conhecidos sobre os Tupinambá, em André Thevet, Hans Staden ou Jean de Léry, além de *O Selvagem*, relato de Couto de Magalhães[30]; mas também *A Gaia Ciência* de Nietzsche, ou ainda, entre outros, trabalhos de Marx, Bachofen, Keyseling (“filósofo reacionário”, segundo a crítica de Péret) e Freud.

> **O palimpsesto de Oswald de Andrade revela-se em "estado selvagem"**, não domesticado, não aprisionado à rigidez das normas. No *Manifesto Antropófago* – híbrido de ensaio polêmico, manifesto filosófico, paródia literária, revisão histórica, panfleto de provocação, estudo antropológico e roteiro fragmentado – questiona-se a própria "centralidade" do pensamento cartesiano europeu em relação à linguagem mito-poética dos "primitivos" (Azevedo, 2016, p. 34, grifo nosso).

Vale notar que o próprio *Manifesto* é composto a partir do "princípio da montagem", uma montagem quase cinematográfica. Um dos seus 51 fragmentos (aforismas) é explícito: "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros". Roteiros, no plural, repetido sete vezes. Roteiros de filmes, roteiros de viagens, roteiros de percursos, roteiros de processos, roteiros de ideias, roteiros de citações, roteiros de refrões (ou ritornelos, como preferem Deleuze e Guattari). Em movimento contínuo, mas ritmado, como *frames,* tomadas curtas ou flashes. O ritmo é apressado e urgente, as frases curtas e incisivas, como manchetes de jornal ou anúncios rápidos em classificados. Em outro fragmento pode-se ler novamente: "Pelos Roteiros". Outra passagem retoma o viés cinematográfico do Manifesto: "o cinema americano informará". Oswald devora também as fronteiras entre disciplinas e tempos distintos, entre intuições e conceitos, explorando os espaços limiares "de maneira transgressora em relação às fronteiras entre uma coisa e outra, entre um

tempo histórico e outro, entre personagem da corte imperial brasileira e mito tribal, sem hierarquias, que o autor articula a variedade de disciplinas e a multiplicidade de temas e personagens do *Manifesto Antropófago*" (Azevedo, 2016, p. 33).

Beatriz Azevedo também estudou a musicalidade do *Manifesto* oswaldiano; ela busca compreendê-lo como uma "partitura textual" e a partir de suas repetições e bordões, percebe uma "arquitetura de ecos", o que se aproximaria da "iconologia dos intervalos" que vimos no Atlas da memória montado por Warburg (v. 1), com a diferença que, no *Atlas* warburguiano a montagem era majoritariamente visual e, no *Manifesto* oswaldiano, ela se manifesta sobretudo como montagem textual, literária (como define Benjamin) mas, também, musical.

Oswald, segundo a instigante leitura de Azevedo, teria se baseado na própria musicalidade dos ameríndios, na "vivacidade rítmica do índio"[31] como ele escreveu, uma musicalidade selvagem, o que extrapolaria assim o procedimento das vanguardas, tipicamente moderno, usado por Oswald: a forma textual do manifesto em aforismas, fragmentária e veloz, o "estilo viajante" segundo Antônio Candido (1977 [1954], p. 55) ou o "*câmera eye* das sínteses oswaldianas" como se referiu Haroldo de Campos (Campos in Andrade, 1990, p. 16). Teríamos assim uma devoração mútua entre pensamentos e procedimentos modernos e selvagens, resultando, no limiar entre escrita e oralidade, em linguagem telegráfica, mas com musicalidade Tupi.

> Parece-me, neste caso, interessante agregar à percepção desta linguagem oswaldiana – sem pontos nem vírgulas, fragmentada, rítmica, com buracos no meio da frase gerados pela ausência de preposições e conjunções – a inspiração da própria comunicação indígena, mais sintética, incisiva e *musical,* em sua própria natureza. Ao contrário de Hans Staden, Oswald não se contenta em somente *narrar* o acontecido, com a linguagem "padrão" ocidental. O poeta prefere se contaminar não só de uma possível "outra lógica" dos Tupi, mas sobretudo recriar no papel a linguagem tipicamente oral dos ameríndios. Não que Oswald fosse "especialista" em língua geral ou fonética indígena – ele leu em Staden a transposição desta para a linguagem escrita –, mas afirmo que **o poeta soube "captar" uma música peculiar que poderia unir o canto ameríndio à máquina do telégrafo** (Azevedo, 2016, p. 40, grifo nosso).

A questão do movimento, já presente nos "roteiros" quase cinematográficos do *Manifesto*, também leva a uma crítica da fixação nas cidades, ao sedentarismo urbano, que Oswald chamou de "escleroses urbanas", fazendo alusão de forma positiva ao nomadismo tribal, às errâncias migratórias, ao movimento territorial dos ameríndios, como no fragmento: "As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios, e o tédio especulativo" (Andrade, 1928). Não podemos esquecer que, entre as inúmeras violências e restrições que os ameríndios sofreram

a partir da invasão europeia, está o aldeamento forçado, um sedentarismo obrigatório. Os "civilizados" além de vestidos são sedentarizados, "urbanizados" em locais fixos, enquanto os "selvagens" eram nus e nômades, em movimento permanente.

> Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças semânticas. E o esquecimento das conquistas interiores (Andrade, 1928).

Em outro fragmento, Oswald sugere a troca das ideias objetivadas, sedentárias, paralisadas, pelos roteiros, em movimento permanente, guiados somente pela intuição, pela errância, por instrumentos de navegação e pelas constelações: "As ideias tomam conta, reagem, queimam gente em praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. **Pelos roteiros. Acreditar nos sinais**, acreditar nos instrumentos e nas estrelas" (Andrade, 1928, grifo nosso).

Pode-se notar no *Manifesto* uma devoração de tempos e também de espaços. Oswald alterna constantemente concepções temporais sincrônicas e diacrônicas, forçando anacronismos; da mesma forma, provoca alternâncias violentas de geografias distintas. Como no fragmento: "Nunca fomos catequizados. Vivemos de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará". Como bem

lembra Azevedo, Oswald devora nessa passagem um maxixe popular de Cirino e Duque, de 1926, interpretado por Almirante e Velha Guarda, "Cristo nasceu na Bahia". A música fazia parte de uma montagem de teatro de revista (lembramos a importância do teatro de revista como forma de montagem, como vimos em Ernst Bloch sobre Benjamin, v. 1, ou ainda na *Documents*, cap. 1), "Tudo Preto", da companhia Negra de Revistas, apresentada no teatro Rialto. Interessante notar que podemos encontrar aqui, além do pensamento selvagem ameríndio insurgente ("Nunca fomos catequizados") uma incorporação tanto da cultura popular (maxixe) quanto, particularmente, da cultura afro-brasileira pela referência à Bahia ("Fizemos Cristo nascer na Bahia").

O uso de refrões, ritornelos repetidos no *Manifesto* denota ideias de pensamento oswaldianas, *ideias de pensamento em estado selvagem*, como as repetidas "A alegria é a prova dos nove" ou "no matriarcado de Pindorama", o que se reforça de forma menos explicita em outros fragmentos como em: "Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade" (Andrade, 1928). Para Oswald parecia não restar dúvida de que o "matriarcado de Pindorama" era mais feliz antes da invasão patriarcal portuguesa. Em vários trechos essa felicidade pré-colonial está associada à nudez, à liberdade do ameríndio nu, que se contrapunha ao português vestido, o invasor. A alegria dos povos indígenas também como forma de resistência. Como no último

fragmento, que fecha o *Manifesto*: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (Andrade, 1928).

> No estilo telegráfico, os aforismas do Manifesto Antropófago misturam, numa só torrente de imagens e conceitos, a provocação polêmica à proposição teórica, a piada às ideias, a irreverência à proposição histórica, o gracejo à instituição filosófica, Usando-a pelo seu **poder de choque**, esse Manifesto lança a palavra “Antropofagia” como pedra de escândalo (Nunes in Andrade, 1990, p. 15, grifo nosso).

A *Revista de Antropofagia*, onde o *Manifesto* foi publicado, teve, entre maio de 1928 e agosto de 1929, 26 edições, divididas em dois momentos distintos ou, como diziam os antropófagos, duas dentições. A primeira dentição, com dez números mensais publicados de maio de 1928 a fevereiro de 1929, sob a administração de Antonio de Alcântara Machado e Raul Bopp, ainda contava com a colaboração de outros “modernistas” menos radicais, como os outros dois Andrades do grupo, Mário e Carlos Drummond (o famoso poema “No meio do caminho” foi publicado pela primeira vez no 3º número da *Revista* assim como “A entrada de Macunaíma”, no 2º número). Bopp descreve o caráter inicial da *Revista* (1ª dentição) como um “cartão de visita”:

> Em maio de 1928, apareceu a *Revista de Antropofagia.* O mensário servia de cartão de visita, para contato com núcleos internacionais de vanguarda, nos estados: com o grupo mineiro, de *A Revista,* de Belo Horizonte, e da *Verde*, de Cataguases; a *Revista do Norte*, de Recife, a *Maracajá,* de Fortaleza; a *Madrugada* e a *Revista do Globo*, de Porto Alegre etc. (Bopp [1965], 2006, p. 61).

Já a segunda "dentição", publicada semanalmente às quintas-feiras em uma página inteira do jornal *Diário de São Paulo*, com 16 números publicados entre março e agosto de 1929, aumentava seu "poder de choque" como disse Nunes, ou "brota com dentes mais afiados", como escreve Augusto de Campos na apresentação da republicação da Revista em fac-símile (1975), e visava um público bem mais vasto. De fato, a linha editorial se tornou mais radical, agressiva e crítica, assim como a própria diagramação da revista (montagem gráfica) na página do jornal. Nos primeiros números havia a indicação de que a revista seria um "Órgão do Clube de Antropologia", depois passou a ser "Órgão da Antropofagia Brasileira de Letras"; como bem explicou Augusto de Campos, tratava-se de "um contrajornal dentro do jornal":

> *Segunda dentição*. A fase em que a antropofagia vai adquirir seus definitivos contornos como movimento. Raul Bopp permanece, revezando-se na direção com Jaime Adour da Câmara. Geraldo Ferraz é o secretário da Redação ("Açougueiro", na terminologia

> antropofágica). Com Oswald de Andrade e Oswaldo Costa à frente, os "antropófagos" descarregam todas as suas baterias, sob nome próprio ou através de um dilúvio de pseudônimos mais ou menos botocudos e trocadilhescos (...). Transferindo-se para a página de jornal, a *Revista de Antropofagia* só aparentemente empobreceu. Ganhou dinamicidade comunicativa. A linguagem simultânea e descontínua dos noticiários de jornal foi explorada ao máximo. Slogans, anúncios, notas curtas, a pedidos, citações e poemas rodeiam um ou outro artigo doutrinário, fazendo de cada página, de ponta a ponta, uma caixa de surpresas, onde espocam granadas verbais de todos os cantos. **Um contrajornal dentro do jornal** (Campos, 1975, grifo nosso).

Maria Eugenia Boaventura publicou um estudo sobre a Revista, "*A Vanguarda Antropofágica*" (1985), livro que discute tanto as propostas teóricas do periódico de vanguarda, veículo da antropofagia cultural e literária, quanto os recursos de linguagem mais característicos da *Revista*: a colagem – ou montagem, termo muitas vezes usado pela autora como um sinônimo de colagem[32] – e a paródia, ou o cômico. Além da montagem gráfica presente na própria diagramação da *Revista* – entre os textos, os desenhos, como os de Tarsila, e anúncios –, mesmo visualmente menos potente que a da *Documents* (posterior) ou de outras revistas de vanguarda como a própria *Klaxon* (anterior), percebe-se na *Revista* um tipo de montagem literária, ao mesmo tempo próxima e

diferente do que vimos em Benjamim (v. 1). Na apresentação do livro, a autora também associou a montagem oswaldiana à bricolagem lévi-straussiana: "estudou-se o processo de montagem no discurso da antropofagia: uma verdadeira *bricolage* construída com elementos da tradição cultural brasileira e europeia, em especial da vanguarda histórica" (p. VII). A paródia faz parte do arsenal experimental das vanguardas e também "toma a forma de *bricolage*, constrói-se com material existente" (p. 28), incluindo assim o plágio de forma cômica ou crítica, cópias por vezes parodicamente invertidas de outros textos, ou montadas em outros contextos bem distintos, na própria dinâmica da criação e expressão literária:

> Grosso modo, a paródia na revista processa-se pelo mecanismo da incorporação de textos diversificados. A articulação paródica tanto é detectada na macroestrutura (o periódico em si) como na microestrutura, isto é, nas contribuições individuais. Essa composição plural deve ser encarada nos seus variados ângulos e implicações. Primeiro, a fim de constatar o notório caráter inovador de uma produção tipicamente de vanguarda, principalmente no segundo período (citações, colagens, antianúncios, anticomunicados, textos truncados): **um caos aparente espalhado numa folha de jornal que se chamava revista, à espera de decifração, destinado ao leitor** (Boaventura, 1985, p. 24, grifo nosso).

A *Revista de Antropofagia* efetivamente explora uma série de recursos tipicamente das vanguardas artísticas – que também foram usados pelos dadaístas, surrealistas e, posteriomente, situacionistas ou ainda tropicalistas – como jogo ou fusão de palavras, uso de palavras exóticas, citações e plágios (ou "desvios" como diziam os situacionistas), colagens das mais diversas, de textos ou imagens de origens distintas, nomes próprios verdadeiros misturados com inventados ou pseudônimos cômicos, antieditorias, antianúncios, anticomunicados, antidocumentos (atas, procurações, etc.), antirresenhas, provérbios, brincadeiras, profanações, carnavalizações, etc. A *Revista* retomou e amplificou algumas questões presentes no *Manifesto*, funcionando como uma montagem de manifestos (ou, ao entendermos o próprio *Manifesto* como montagem, uma montagem de outras montagens), onde tempos e espaços distintos também são constantemente friccionados, novos bordões são criados, personagens ou motivos ligados ao "selvagem" são privilegiados, como já na primeira página do primeiro número com a citação do relato de Hans Staden, aprisionado pelos antigos Tupinambá: "Ali vem a nossa comida pulando". A *Revista de Antropofagia* pode ser vista de fato como "uma grande montagem" como escreveu Boaventura:

> A revista brasileira, acompanhando as propostas de atualização da linguagem da vanguarda histórica, chama atenção

> pelo emaranhando de textos soltos, aparentemente perdidos no espaço, como se lançados por força do acaso. Como muitas outras revistas europeias da década, a sua estrutura assemelha-se aos quadros-colagens, aos *papiers-collés,* criados com os cubistas (Picasso e Braque) e radicalizados nos quadros dadaístas (de Picabia, nos *ready-made* de Duchamp, nas colagens de Schwitters e Marx Ernst). **Uma grande montagem**, onde se misturam textos de vários autores e épocas por meio de diferentes procedimentos. Além da paródia, a colagem e a citação caracterizam a sua linguagem (Boaventura, 1985, p. 57, grifo nosso).

Talvez seja necessário porém fazer uma distinção, que não chega a ficar clara nem em Boaventura nem em vários outros críticos literários, entre a ideia de colagem (por vezes pensada simplesmente como intertextualidade) e a de montagem, uma vez que ambas são práticas fragmentárias, que partem sempre de fragmentos (literários e/ou visuais, verbais e/ou gráficos). A montagem literária, como vimos em Benjamin, e também a montagem iconográfica, vista em Warburg (v. 1), são, antes de tudo, potentes formas de pensar, meios para buscar o conhecimento e não necessariamente resultados em si (formas finais). As colagens de artistas plásticos modernos (cubistas, dadaístas ou surrealistas) citadas por Boaventura, ou ainda as famosas fotomontagens, populares naquele momento, já são resultados plásticos ou

visuais em si. As montagens, sobretudo aquelas impuras, podem ser pensadas como bricolagens, a partir da ideia de Lévi-Strauss, pois usam fragmentos de materiais, citações textuais ou imagéticas preexistentes – de outros tempos, contextos históricos, já usados no passado –, mas sempre buscam um estranhamento em potencial, um tipo de choque. Um "potencial de estranhamento", como bem explicou Giorgio Agamben:

> Extraindo à força um fragmento do passado do seu contexto histórico, a citação lhe faz perder, de imediato, o seu caráter de testemunho autêntico para investi-lo de **um potencial de estranhamento** que constitui a sua inconfundível força agressiva (...) Somente na imagem que comparece, uma vez por todas, no átimo de seu estranhamento, assim como uma recordação aparece imprevistamente por um instante de perigo, se deixa fixar o passado (2012 [1974], p. 170, grifo nosso).

No caso da *Revista de Antropofagia,* a montagem é usada tanto como forma de pensar quanto como procedimento formal, sobretudo na segunda dentição impressa, montada graficamente na página de jornal. Sem dúvida, a colagem-citação fragmentária é um dos procedimentos literários[33] mais usados para explorar a dinamicidade tanto textual quanto visual. Em relação ao uso de citações na montagem como forma de conhecimento, diz Benjamin que elas são como

"ladrões no caminho, que saem da tocaia armados e tiram as convicções dos passantes".[34] Trata-se portanto de um procedimento que busca o desvio da norma estabelecida, constituindo sempre uma forma de crítica ou de atualização de certezas pré-estabelecidas. O próprio deslocamento de fragmentos "emprestados" de diferentes autores e muitas vezes autocitações ou autoparódias, de diferentes campos e tempos, ao serem montados em textos alheios bem distintos de seu (con)texto "original", provoca um estranhamento e um choque entre eles. No caso da *Revista* há um ato bem consciente na seleção, na escolha dos fragmentos, sobretudo daqueles sobre a questão colonial e ameríndia retirados de cronistas, viajantes e historiadores do passado ou ainda de recortes jornalísticos daquele momento, que por vezes são mesmo apropriados como "documentos antropofágicos" e montados na forma de "um labirinto de citações":

> Liberadas as convenções literárias, estabelecida a confusão dos gêneros, à vanguarda literária, a exemplo das artes plásticas, resta propor **a montagem** para incentivar a invenção--criatividade e renovar a linguagem. Observou-se que, dos anos 20 em diante, a experimentação passa a ser procedimento fundamental da arte moderna. (...) No caso particular da *Revista de Antropofagia*, é importante ressaltar a heterogeneidade do elemento emprestado: **um labirinto de citações** em harmonia com a teoria da Antropofagia, quer apoiando-a,

> quer funcionando como subsídio crítico (Boaventura, 1985, p. 131, grifos nossos).

A *Revista de Antropofagia* foi considerada a última revista "modernista" do país, sem dúvida a mais radical sobretudo em sua segunda dentição, fechando um ciclo iniciado em 1922 com a *Klaxon*[35], também organizada de forma coletiva por Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Rubens Borba de Moraes, Yan Prado, Luís Aranha, Antônio Carlos Couto de Barros e Tácito de Almeida. Entre a *Klaxon*, ainda ligada à Semana de 1922, e a *Revista de Antropofagia*, tivemos uma série de outras revistas que provocaram maior ou menor impacto e radicalidade como: *Estética* (1924/1925, dirigida por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda), *A Revista* (1925/1926, dirigida por Francisco Martina de Almeida e Carlos Drummond de Andrade), *Terra Roxa* (1926, dirigida por Couto de Barros e Antonio de Alcantara), *Verde* (1927/1929, dirigida pelo grupo mineiro homônimo), *Festa* (1927/1929, dirigida pelo grupo carioca homônimo), ou ainda *Arco&Flexa* (1928/1929), autodeclarada "a primeira revista filiada ao movimento moderno que se publica na Bahia"[36]. Apesar dessa pluralidade de periódicos ditos "modernistas" no país, não resta dúvida de que a *Revista de Antropofagia* foi a mais radical das publicações nacionais conhecidas do período, antecedendo algumas publicações estrangeiras próximas como a *Documents* que, já vimos, só começou a ser publicada em 1929.

A *Revista* explorou de forma radical, a partir do *Manifesto*, o "primitivismo" em seu choque com a cultura do colonizador, com a cultura europeia tida como civilizada. O choque de imagens distintas é buscado a partir da fricção entre os pressupostos locais, da liberdade do homem nu, do nativo, instintivo, com aqueles costumes que chegaram pelos mares, do homem vestido europeu, do colonizador, "racional". Ou segundo o *Manifesto:* "O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido". Benedito Nunes, também a partir da ideia lévi-straussiana do "pensamento selvagem", sugeriu a ideia de uma "operação antropofágica, como devoração dos emblemas de uma sociedade", um tipo de "pensamento antropofágico", uma "filosofia" resultante da "prática da deglutição intelectual por parte de Oswald de Andrade", "na atitude devorativa pela qual o selvagem, graças ao ritual canibalístico", incorporava a alteridade mais inacessível e mais radical.

> Como **símbolo da devoração**, a Antropofagia é a um tempo *metáfora, diagnóstico e terapêutica: metáfora orgânica,* inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente (...) *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora (...) e *terapêutica,* por meio dessa reação violenta e sistemática (...) Precisamos então considerar, na leitura do Manifesto Antropófago, a ocorrência

> simultânea de múltiplos significados, e ter em mente que o uso da palavra 'antropófago', ora emocional, ora exortativo, ora referencial, faz-se nesses três modos de linguagem e em duas pautas semânticas, uma etnográfica, que nos remete às sociedades primitivas, principalmente aos Tupi de antes da descoberta do Brasil; outras histórica, da sociedade brasileira, à qual se extrapola, como prática de rebeldia individual, dirigida contra os seus interditos e tabus, o rito antropofágico da primeira (Nunes in Andrade, 1990, p. 16, grifo nosso).

Como bem mostrou Nunes, a proposta do grande "banquete antropofágico de ideias" – o próprio símbolo e a metáfora da devoração – não só radicalizou a ideia de "primitivismo" já presente no movimento *Pau-Brasil*, mas também acentuou "suas divergências com as outras correntes de pensamento que então se confrontaram", em particular todos os nacionalismos, sobretudo aqueles do Verde-Amarelismo, do grupo Anta, do integralismo (AIB), mas também do grupo católico[37], criando um "divisor de águas político", segundo o próprio Oswald, pois, enquanto os mais nacionalistas se viraram para a direita conservadora (e extrema-direita), o grupo antropófago tomou o caminho do engajamento político mais à esquerda. Mesmo que, como escreveu Nunes, Oswald tenha por vezes submetido "o marxismo a uma filtragem antropofágica", a *Antropofagia* só voltou a ser seu interesse central após seu distanciamento do partido comunista em 1945 – há

um afastamento evidente do autor dessas ideias antropófagas entre 1930 e 1945 –, quando ele passou de fato a buscar estabelecer a ideia de *Antropofagia* como uma *Weltanschauung* (visão de mundo ou cosmovisão), como mostra o parágrafo inicial de sua tese de 1950, *A Crise da Filosofia Messiânica*:

> A antropofagia ritual é assinalada por Homero entre os gregos e, segundo a documentação do escritor argentino Blanco Vilalta, foi encontrada na América entre os povos que haviam atingido uma elevada cultura – Astecas, Maias, Incas. Na expressão de Colombo, *comiam los hombres.* Não o faziam, porém por gula ou por fome. Tratava-se de um rito que, encontrado também nas outras partes do globo, dá a ideia de exprimir **um modo de pensar, uma visão de mundo**, que caracterizou certa fase primitiva de toda a humanidade. **Considerada assim como *Weltanschauung***, mal se presta à interpretação materialista e imoral que dela fizeram os jesuítas e colonizadores. Antes, pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo. (...) **A vida é devoração pura** (Andrade, 1990 [1950], p. 101, grifos nossos).

A tese de Oswald buscava os trapos, como diria Walter Benjamin, ou as sobrevivências, para usar o termo de Aby Warburg, da cultura matriarcal, de um matriarcado primevo, em seu presente moderno. Sua principal referência era *O Matriarcado* (*Das Muterrecht,* 1861) de Bachofen, conhecido a partir de Nietzsche, mas a tese cita também uma série de

outros autores, entre eles seu antigo amigo Claude Lévi-Strauss que, apesar de citado em seu trabalho clássico sobre as estruturas elementares de parentesco, também foi criticado por Oswald nessa tese, por não ter ultrapassado as fronteiras do Patriarcado, como teria feito Bachofen. Benjamin, também admirador do trabalho de Bachofen, escreveu que este realizava "profecias científicas", diferentes das "hipóteses científicas, que são previsões exatas (...) tais profecias encontram-se em estado latente em estudos especializados fora do alcance do grande público, e a maior parte de seus autores nem sequer são vistos como precursores" (Benjamin [de 1935, publicado em 1954], 2012, p. 93). Benjamin sabia que Bachofen era próximo (apesar das claras diferenças) do anarquista Élisée Reclus (por sua vez bem próximo de Geddes, v. 1): "Bachofen havia perscrutado as profundezas inexploradas das fontes que, através dos tempos, alimentaram o ideal libertário de que Reclus reclamava. É preciso voltar ao tema da promiscuidade antiga, de que fala *O Matriarcado*" (2012, p. 105).

Apesar de o trabalho de Bachofen ter sido bastante criticado[38] e suas ideias severamente refutadas, esse perscrutar do ideal libertário e feminino das sociedades matriarcais através dos tempos parecia ser a própria tese de Oswald, que chegou mesmo a propor, para buscar essas "sobrevivências" do matriarcado, a criação de "uma Errática: uma ciência do vestígio errático" (1990 [1950], p. 111). Tratava-se de uma "ciência nômade", como diriam Deleuze e Guattari,

em movimento constante, que realiza desvios e errâncias em busca de vestígios de outros tempos. Algo, não por acaso, bem próximo daquilo que chamamos anteriomente, ao estudar narrativas de experiências de alteridade nas cidades a partir da "Nomadologia" de Deleuze e Guattari, de "Errantologia"[39]. Ao seguir os "roteiros", os "sinais" e estrelas que assinalam o caminho errático proposto por Oswald desde o *Manifesto Antropófago* até sua tese de 1950, chegamos à própria questão da alteridade como uma das reminiscências dessa cultura matriarcal da "devoração", como um importante vestígio errático do matriarcado. Como explicou o próprio Oswald logo na abertura de "Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial" no primeiro Congresso Brasileiro de Filosofia, também em 1950:

> Pode-se chamar de alteridade ao sentimento do outro, isto é, **de ver-se o outro em si,** de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro (...) **A alteridade é no Brasil um dos principais sinais remanescentes da cultura matriarcal.** (...) Compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão. De outro lado **a devoração traz em si a imanência do perigo. E produz a solidariedade social que se define em alteridade** (Andrade 1990 [1950], p. 159, grifos nossos).

A partir dessa ideia de alteridade – "de ver-se o outro em si" – Maria Stella Bresciani, no texto "Reconhecer-se no

Outro", associa Lévi-Strauss a Oswald de Andrade a partir da ideia de uma alteridade dissolvida por um espaço de indeterminação:

> Nas páginas finais de seu livro [*Tristes Trópicos*], Lévi-Strauss escreve uma frase que o aproxima das reflexões de Oswald de Andrade e, menos do que resolver o dilema da sua condição de intelectual, coloca-o em um **espaço de indeterminação em que a "alteridade" se dissolve**: "Na verdade, que mais aprendi com os mestres que escutei, com os filósofos que li, com as sociedades que visitei e com essa própria ciência da qual o Ocidente se orgulha, senão fragmentos de lições que, unidos uns aos outros, reconstituem a meditação do Sábio ao pé da árvore?" Frase que perfaz um movimento pendular com outra anterior e com ela contrasta por recompor novamente a figura da "alteridade": "para nós, europeus e apegados à terra, a aventura ao coração do Novo Mundo significa antes de mais nada que ele não foi o nosso, e que carregamos o crime de sua destruição; e que, em seguida, não haverá outro igual..." (2009, p.121, grifo nosso).

Gonzalo Aguilar, ao buscar entender a herança antropófaga em Oswald, advogou "por uma ciência do vestígio errático" (título de seu livro de 2010), enfatizando as propostas de "roteiros, itinerários, pegadas" no trabalho de Oswald – ou "indícios", no dizer de Carlo Ginzburg, como sabemos, um historiador warburguiano (v. 1) –, para defender a "Errática"

como “método” oswaldiano, que partiria de uma “outra lógica que atua por devoração, montagem e reapropriação” (2010, p. 30, tradução nossa). Aguillar também enfatiza o uso da montagem por Oswald, segundo ele uma “superposição sarcártica e burlesca que faz estalar os ordenamentos cronológicos e narrações lógicas (...) uma contrapedagogia antropofágica não mais baseada na autoridade que lega mas sim no ato que liberta, no caminhar que inventa itinerários” (2010, p. 19, tradução nossa). O crítico insistiu nessa ideia do “caminhar, caminhar, caminhar” em Oswald, na prática da errância contra todas as formas de autoridade tradicionais que estariam presentes entre os ameríndios, em suas sociedades nômades e matriarcais.

> Essa posição suporta um método que coloca em cena a necessidade de articular um pensamento que pode resgatar, a partir dos indícios e dos restos, aquilo que tenha sido reprimido ou vencido. Se o matriarcado desapareceu da face da terra, como pensá-lo? A partir das pegadas, nos diz Oswald, nos vestígios brilhantes que aparecem em uma cerimônia eclesiástica ou na experiência de um poema, ou, sobretudo, nas sociedades tupis. Tudo acontece em hipóteses, uma hipótese (de um poder diferente) que nos faz ver o real de outra maneira. Contra os sistemas evolutivos completos e hegemônicos, **Oswald defende a Errática que resgata o vestígio anacrônico** ou o que tenha sido perdido com a finalidade de revirar e rachar o

sentido único e autoritário do poder patriarcal que domina a sociedade contemporânea e, muito particularmente, a cultura latino-americana (2010, p. 15, tradução e grifo nossos).

A *Errática* oswaldiana contra a lógica patriarcal além de atuar por montagens impuras também parte, como em Benjamin, "a contrapelo", dos "farrapos, os resíduos", dos próprios rastros e detritos da história ou, como escreveu Aguillar, do "vestígio anacrônico" das culturas matriarcais e nômades ameríndias. A "operação antropofágica" transforma assim o antigo "primitivo" em selvagem imanente, esse "homem nu" não seria mais algo do passado, mas sim aquele "que atua permanentemente nas diferentes constelações históricas do presente" (Aguillar, 2010, p. 21); aquele que, ao contrário da transcendência do colonizador catequizador, atua sob a potência da imanência, pela dinâmica ambivalente, imanente e impura da devoração do outro, da própria alteridade em ação, em movimento constante, errante.

A história, como sabemos, é sempre construção, em movimento, uma concepção sempre aberta e dinâmica das culturas, das memórias e das diferentes temporalidades. Trata-se assim, unindo Oswald a Benjamin, de uma devoração da narração histórica hegemônica, do "vencedor", pelos vários outros. Qualquer passado, sobretudo aquele colonial-eurocêntrico, ou "antropo-falo-ego-logocêntrico" como diz Suely Rolnik, redutor ou homogeneizante, mereceria

assim ser devidamente devorado, como escreveu Haroldo de Campos – que considerava a alteridade como "um necessário exercício de autocrítica" – ao ressaltar em seu ensaio sobre a "razão antropofágica" oswaldiana a necessidade de pensarmos as diferenças: "a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia mais como gráfico sísmico da fragmentação reversiva, do que como homologação tautológica do homogêneo" (1992, p. 237).

> A "Antropofagia" oswaldiana – já formulei em outro lugar – é **o pensamento da devoração crítica** do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do "bom selvagem" (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do "mau selvagem", devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturalização; melhor ainda, uma "transvaloração": uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação quanto de expropriação, desierarquização, desconstrução. **Todo passado que nos é "outro" merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado** (Campos, 1992, p. 235, grifos nossos).

Contra a ideia de progresso tecnicista e de história linear e homogênea, Oswald propõe, então, a "Errática" devoradora do "mau selvagem" a partir dos rastros e caminhos da

alteridade radical do homem nu, nômade e antropófago. Ele fazia um apelo (em um texto não datado com o título "A reabilitação do primitivo"): "para que tomem em consideração a grandeza do primitivo, o seu sólido conceito da vida como devoração e levem avante toda uma filosofia que está por ser feita". Como escreveu Alexandre Nodari: "Erraticamente, seguir os vestígios do passado e criar um itinerário para o presente" (Nodari in Aguillar, p. 151). Não podemos deixar de associar essa ideia do homem nu, desvestido, des-coberto, à ideia de liberdade incondicional, uma liberdade contra as regras autoritárias impostas, colonizadoras, homogeneizantes. "Devorar o colonizador, desvestir o homem vestido pelo português", como escreveu Oswaldo Costa no primeiro número da *Revista de Antropofagia*.

Há uma produção libertária de uma outra forma de pensar antropófaga, mais livre, ou melhor, liberta de amarras impostas pelo racionalismo ocidental do regime colonial. Contra todos os autoritarismos, contra todos os catequismos da tradição sedentária e civilizada, Oswald buscava uma "filosofia da Devoração" e insistia que seria preciso ouvir o homem nu, ao mesmo tempo moderno e *em estado selvagem*. Foi o transdisciplinar – ou indisciplinado – Flávio de Carvalho quem mais tentou ouvir o homem nu e mostrar a impropriedade da roupa ocidental nos trópicos. Ele chegou já no final do movimento, na terceira fase, como diziam Raul Bopp[40] e Oswald de Andrade.

> De fato, data de 28 o movimento que lancei com o nome de Antropofagia e que inicialmente não passava dum aprofundamento do sentimento nacional de "Pau Brasil". Tendo dado a direção da *Revista de Antropofagia* a Antônio de Alcântara Machado, eu e o grupo que comigo fazia o movimento com ele nos desaviemos. Fundamos então uma segunda *Revista de Antropofagia* que se publicou no suplemento do *Diário de S. Paulo.* **Houve ainda uma terceira fase com a participação de Flávio de Carvalho, mas isso depois de 30** (Oswald de Andrade, "Informe sobre o modernismo", conferência pronunciada em São Paulo em 15/10/1945, grifo nosso).

Na casa de sua Fazenda Capuava, em Valinhos (SP), uma das poucas raras obras de Flávio de Carvalho construídas (com o conjunto da Alameda Lorena[41]), havia um "Livro dos comensais", onde seus convidados registravam com pequenos textos ou imagens (muitas fotografias feitas por Flávio) suas passagens pela casa, famosa por suas festas e pela prática de nudismo, sobretudo na piscina.[42] O livro foi assinado por centenas de amigos e conhecidos de diferentes campos de atuação e países, entre eles, só para citar alguns que passaram pela Fazenda: Paul Rivet (como vimos, do *Musée d'*Éthnographie, que depois se tornou o *Musée de l'Homme*)[43], Roger Caillois (do *Collège de Sociologie*), Gilberto Freyre, Jorge Amado, Dorival Caymmi, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr, Paulo Duarte. Na passagem de seu amigo antropófago-mor, Oswald de Andrade, em 04/09/1949, pode-se ler:

"Sem óculos, só posso ver com os olhos da alma – e os olhos da alma tenho sempre voltados para o antropófago Flávio de Carvalho" (Andrade, 1949, manuscrito). Logo após a morte do amigo "devorador do mundo"[44], em 1954, Flávio de Carvalho escreve na Folha da Manhã (31/10/1954):

> Oswald de Andrade escolhia a sua atuação no mundo como a criança escolhe os seus brinquedos: era aquilo que fazia mais barulho, que estourava mais, que sangrava mais é que interessava ao grande escritor e poeta. Era, portanto, aquilo que mais mordia a alma humana que ele trazia para a tona da seleção. Em pintura, vemos a sua seleção rumar para o mundo cósmico da criança e de maneira a agradar seu apetite. Sempre esta preocupação digestiva aparece na sua obra: preocupação que o levou ao célebre antropofagismo literário e, posteriormente, ao túmulo.

Flávio de Carvalho, hoje reconhecido como autor do "primeiro projeto" (não construído) de arquitetura moderna no país (concurso para o Palácio do Governo de SP, 1927, que seria a sede do governo de Júlio Prestes)[45], em seu cartão de visitas se dizia engenheiro civil – com as especialidades: "Cálculos e projetos de estruturas metálicas e estruturas de concreto armado, arquitetura moderna, topografia para estrada de ferro, decoração interna de jardins modernos, projetos de mobília, painéis decorativos, projeto e execução de cenários de teatro e cinema, anúncios"[46] –, foi enviado

em 1930, acompanhado por Oswald, como delegado antropófago ao IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo que aconteceu no Rio de Janeiro, para apresentar a conferência, que ele chamou de tese, "*A Cidade do Homem Nu*"[47], publicada no *Diário da Noite* de 1º de julho de 1930. O habitante da "cidade do homem nu", o homem nativo dos trópicos, seria um homem livre, despido dos preconceitos trazidos e impostos pelo homem vestido e civilizado: o homem nu. Sua proposta urbana seria a "cidade do homem nu". Ao final de sua fala, ele faz um convite a todos os presentes no Congresso:

> Convido os representantes da América a retirar suas máscaras de civilizados e pôr à mostra as suas tendências antropófagas, que foram reprimidas pela conquista colonial, mas que hoje seriam o nosso orgulho de homens sinceros, de caminhar sem deus para uma solução lógica do problema da vida da cidade, do problema da eficiência da vida (Carvalho, 1930).

O convite aos demais americanos era claro, uma proposta de alteridade antropófaga, de inversão de perspectiva, ou "transmutação", de "assumir a possibilidade de se trocar de ponto de vista com seu inimigo, fosse ele urbanista ou leigo, europeu ou nativo", como escreveu José Lira em texto que buscava examinar projetos negligenciados pela história do campo especializado, derrotados no interior das disputas internas, como "dispositivos de vanguarda". Lira se debruçou

sobre o que ele chamou de “três planos vencidos” no campo do urbanismo, em defesa de uma história “a contrapelo do urbanismo, entre eles a conferência de Flávio de Carvalho como uma das propostas urbanísticas que jamais saíram do papel: ‘a hipótese modernista de uma cidade antropófaga’” (Lira, 2014). A tentativa do historiador do campo da arquitetura e urbanismo é bastante relevante – apesar de ainda repetir uma falsa dicotomia entre obra construída e projeto “de papel” (ou ainda entre projeto/processo ou teoria/prática), recorrente no campo da arquitetura –, tanto por questionar o corporativismo do campo mais especializado naquele momento, com seus maiores representantes reunidos no Congresso Pan-Americano, quanto por buscar retirar hoje a “esquecida” proposta de Flávio do lugar de “episódio anedótico e desvairado” que lhe foi atribuído pela história hegemônica (ou “oficial”[48]) desse campo, sem sequer considerá-la como uma proposta intelectual crítica, visionária, ou ainda, segundo Oswald, como uma visão de mundo ou cosmovisão (*Weltanschauung*).

> Não restam dúvidas de que a conferência, além de vanguardista, propunha-se a desafiar na linha antropofágica os pressupostos etnocêntricos de base à cultura urbanística, confrontando a elite pan-americana da arquitetura com seus projetos nacionais monolíticos e mal resolvida mentalidade colonizada. Sua posição de marginalidade era desse modo tão previsível quanto necessária. A reação furiosa da corporação

> ao tema antropofágico revela, contudo, não apenas uma impermeabilidade epistemológica, mas a incapacidade de pensar a utopia urbanística em seus termos políticos fundadores, isto é, de enfrentar o planejamento da cidade como parte de uma revisão global das cosmologias sociais. O resultado é que doravante "a cidade do homem nu" passaria a figurar na história da arquitetura como **episódio anedótico e desvairado**, sem consequência alguma sobre o curso das discussões e invenções urbanísticas (Lira, 2014, grifo nosso).

Flávio de Carvalho em vida ficou bem mais conhecido pelos projetos perdidos em concursos de arquitetura e urbanismo, verdadeiros manifestos que sempre eram alvo de críticas conservadoras fervorosas na mídia, do que por suas raríssimas obras construídas[49], como dizia o crítico Geraldo Ferraz (que foi secretário da *Revista de Antropofagia*): "A arquitetura dele era mais uma arquitetura panfletária, era um negócio de fazer barulho. E ele escrevia, também, um pouco arrebatado, apaixonado e tal. De maneira que ele sozinho era um movimento. Cada projeto que ele fazia era um verdadeiro manifesto" (Ferraz, depoimento ao Idart, 11/06/1978). Sua conferência no Congresso Pan-Americano, realizada na Escola Nacional de Belas Artes, também foi um manifesto[50], um tipo de "happening" ou "performance" *avant la lettre* (Flávio também é considerado como o "inventor"[51] desse tipo de prática artística no país), como relatou em detalhes seu biógrafo J. Toledo:

Oito da noite. A plateia do anfiteatro da Escola Nacional de Belas Artes estava repleta. Sentia-se no ambiente um certo sentimento de repulsa e perplexidade por parte dos demais participantes. Um rumor geral de preconceituosa indignação e repúdio ao trabalho que está prestes a ser apresentado é sentido no ar. Cheio de dignidade com alguma dificuldade em acalmar os ânimos, Flávio lê sua tese *A Cidade do Homem Nu* mas, mesmo durante a leitura há várias interrupções, apartes, gritos de protesto e sérias ameaças de vários grupos de deixarem o recinto. A delegação chilena levanta-se e retira-se indignada. Com voz firme e aquela sua estatura assustadora gingando no palco, o artista começa (...) Total desconforto e agitação na plateia. O vozerio aumenta de maneira apreensiva e percebe-se no ar o início de alguma revolta. Diante do tumulto é chamado às pressas um pelotão da polícia que se posta ameaçadoramente por todas as dependências do palco até as galerias. Impávido, mas com uma invejável vitalidade, trinta longos minutos depois, o artista conclui sua leitura (...) Aturdida, a assistência sapateia revoltada. Dias antes, ele, com Oswald de Andrade, já havia proposto oficialmente a demolição do Cristo Redentor que ainda nem terminado estava e, para arrematar, Flávio agora acrescentava a bombástica proposta de se dissolverem todas as escolas de arquitetura! Rumor ensurdecedor de protestos inconformados! Revolta geral! Indignados, os representantes da mesa, tomados de incontido ódio e irritação, propõem encerrar em definitivo a conturbada sessão (Toledo, 1994, p. 93).

Flávio, amigo do surrealista Benjamin Péret, considerava a *Antropofagia* um tipo de "Surrealismo Tropical"[52] e foi convidado em 1935 a ser correspondente no Brasil e na América Latina da revista *Minotaure*[53] (que, como vimos, publicou autores da *Documents,* como Michel Leiris). Ele era chamado por Oswald de "Antropófago ideal" e, por Le Corbusier[54] (que também chegou a escrever um artigo na *Minotaure*), de "Revolucionário romântico"[55]. Na entrevista que fez durante a passagem do arquiteto franco-suíço por São Paulo, em 1929, Flávio perguntava a "Corbu" sem parar, e suas perguntas pareciam já indicar suas próprias respostas: "Deve o homem submeter-se às forças da natureza ou deve pesquisar novos problemas, criar novos ambientes? Deve a cidade ser uma máquina eficiente de viver ou deve o homem sacrificar a eficiência às vontades caóticas do inconsciente? Deve uma cidade sacrificar tudo à eficiência? Acha que a eficiência é completamente mensurável? Deve a cidade ser dividida em grupos, cada grupo contendo todas as atividades do homem, ou deve a cidade compreender uma só organização de zonas? Deve-se ou não prever um melhor meio de locomoção numa cidade, que os já existentes? Deve uma cidade ser alimentada coletivamente ou não? Deve-se ou não alterar o sistema social de uma nação para melhorar a vida do homem na cidade?" (Carvalho, *Diário da Noite*, 24/10/1929). Sua tese sobre *A cidade do Homem Nu* parecia retomar criticamente todas as perguntas-respostas feitas a Le Corbusier em forma

de um manifesto pela liberdade e pela alteridade na cidade tropical do futuro: devir-natural ou devir-nu. Seu texto começava precisamente assim:

> O mundo caminha, progride. O estudo das legislações atuais nos leva à convicção de que as cidades futuras terão que abordar problemas opostos aos trazidos até hoje pelas concepções cristãs de família e da propriedade privada. Cumpre a nós, povos nascidos fora do peso das tradições seculares, sem propriedade e sem matrimônio. (...) Nos dias de hoje a fadiga é manifesta, o homem, máquina do classicismo moldado pela repetição contínua dos feitos seculares do cristianismo, não pode aturar a monotonia desta rotina. Ele perecerá asfixiando na seleção lógica, pelo mais eficiente, pelo homem natural. A fadiga o ataca, **ele precisa despir-se, apresentar-se nu, sem tabus escolásticos, livre para o raciocínio e para o pensamento** (Carvalho, 1930, grifo nosso).

Sua tese caminhava no sentido exatamente contrário ao dos estudos evolucionistas da época, que partiam do "primitivo", do "homem nu", que estaria em um estágio anterior de desenvolvimento, até o homem civilizado, vestido. Flávio propunha o homem nu como o homem do futuro, o homem livre, despido de todos seus preconceitos e excessos funcionalistas, de uma ideia teleológica de progresso tecnicista. Os termos "livre" e "desejos" foram repetidos em todo o texto,

até porque, como se sabe, a repetição é a base de qualquer manifesto de vanguarda que se preze como tal. Pode-se ler em uma passagem “o homem livre, despido dos tabus vencidos, produzirá coisas maravilhosas”, ou em outra: “a ressureição do homem primitivo, livre dos tabus ocidentais (...) o homem, como ele aparece na natureza, com todos os seus desejos, toda sua curiosidade intacta e não reprimida”. Tratava-se de uma proposta de pensar uma cidade para o homem nu, livre, em estado selvagem, desejante: “antropofágico”.

> **O homem antropofágico, quando despido de seus tabus, assemelha-se ao homem nu. A cidade do homem nu será sem dúvida uma habitação própria para o homem antropofágico.** (...) A cidade americana não é mais a cidade-fortim da conquista. Ela será a cidade geográfica e climatérica, a cidade do homem nu, do homem com raciocínio livre e eminente antropófago (Carvalho, 1930, grifo nosso).

Três anos antes do famoso Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM, formado majoritariamente por arquitetos europeus) com o tema *Cidade Funcional*, que ocorreu em um navio entre Marselha e Atenas (1933), quando Le Corbusier defendeu as quatro funções da cidade moderna – circulação, habitação, trabalho, lazer; consideradas como ponto de doutrina do urbanismo moderno nos relatos resultantes (as diferentes *Cartas de Atenas*) –, Flávio, em sua cidade

moderna tropical americana apresentada no Congresso Pan-Americano, propunha um zoneamento concêntrico (que ele considerava como a disposição mais acessível a todos) a partir de funções bem menos racionalistas, ditadas por pesquisas e desejos tropicais, reunidas em torno de um centro de pesquisas e de uma zona erótica, dois tipos distintos de "laboratórios" urbanos que investigariam os mais variados desejos (de conhecimento e do erotismo) do homem despido de preconceitos, a partir dos quais a cidade se irradiaria. Flávio propunha assim uma cidade-laboratório-antropofágico-erótica cuja radicalidade ainda é menosprezada pelos historiadores do campo do urbanismo no país. Uma cidade--manifesto pela liberdade urbana incondicional, uma verdadeira utopia no sentido de uma efetiva crítica a seu presente histórico, que propunha o desnudamento do próprio urbanismo como disciplina prática excessivamente funcionalista, repressora ou disciplinadora dos mais variados desejos.

> A cidade do homem nu é dominada pelo centro de pesquisas, é este a única autoridade constituída; ele seleciona e distribui, de acordo com o critério científico, ele domina e ordena todas as energias da metrópole, ele é o deus mutável, o deus em movimento contínuo, o deus símbolo do **desejo maravilhoso de penetrar no desconhecido**. O centro de pesquisas em forma de um anel externo e concêntrico com os outros anéis. Ele é o primeiro anel da cidade. (...) A erótica ocupa na vida do

> homem nu uma posição de destaque. O homem nu selecionará ele mesmo as suas formas de erótica; nenhuma restrição exigirá dele este ou aquele sacrifício; a sua energia cerebral será suficiente para controlar e selecionar seus desejos. A zona erótica é realmente um imenso laboratório onde se agitam os mais diversos desejos, onde o homem nu pode encontrar sua alma antiga, pode projetar sua ânsia livre, a energia solta em qualquer sentido, sem repressão; onde **ele realiza desejos, descobre novos desejos** (...) (Carvalho, 1930, grifos nossos).

O polêmico engenheiro-arquiteto-artista-etnógrafo-arqueólogo realizou também, como já discutimos mais detalhadamente antes[56], uma série de errâncias urbanas, que ele denominou de *Experiências*. Como Flávio não deixou claro qual teria sido de fato sua *Experiência nº 1*[57], poderíamos até considerar esta sua performática apresentação da tese *A Cidade do Homem Nu* no Congresso Pan-Americano de 1930 como tal. A *Experiência nº 2*, realizada logo no ano seguinte e narrada pelo autor no mesmo ano (1931) em livro homônimo (com o subtítulo "Uma possível teoria e uma experiência")[58], como se sabe, consistiu na prática de uma deambulação voluntária e provocativa, no sentido contrário de uma procissão de *Corpus Christi* pelas ruas de São Paulo, cidade ainda provinciana e religiosa naquele momento[59]. Já na mais conhecida *Experiência* nº *3,* realizada somente em 1956, Flávio desfilou pelas ruas de São Paulo vestido com o traje de verão do "novo homem dos trópicos" (ou *new look*) desenhado por ele[60]. O traje nº 1 era um saiote verde

com blusão amarelo e o nº 2 um saiote branco com blusa vermelha, ambos desenhados e confeccionados para favorecer a ventilação. Flávio partia do princípio de que a roupa nos trópicos teria que ser diferenciada, adequada ao clima[61], no entanto, apesar de praticar com frequência em sua fazenda, ele não aconselhava o nudismo[62] nas cidades existentes:

> A indumentária masculina, baseada nas recordações do passado, está inteiramente errada e deve ser alterada sem concessões o quanto antes, para que não percamos tempo com inutilidades; é a mesma coisa que aconteceu com a arquitetura moderna, e sem concessões aos conceitos antigos da arquitetura. Para o clima de São Paulo, necessitamos de três indumentárias: uma de verão, uma de meia-estação e outra de inverno. (...) Há sempre a necessidade de não interferir com os movimentos do corpo. **O nudismo nas cidades não é aconselhável**, porque a pele do corpo entra em contato com um sem número de superfícies pouco higiênicas em virtude da propagação de moléstias por membros da população pouco escrupulosos. Porém, no campo, o nudismo total deve ser livremente praticado, incluindo mesmo a ausência de sapatos e sandálias, senão permanentemente, pelo menos periodicamente (...) (Carvalho, 1952, entrevista para Luís Martins, *Jornal de Comércio*, grifo nosso).

Outras "experiências" também bastante polêmicas foram realizadas, a partir de 1932, no *Clube dos Artistas*

Modernos (CAM) que passou a ser a sede da *Antropofagia*. O Clube, criado por Flávio com amigos (Di Cavalcanti, Antônio Gomide e Carlos Prado) em seu ateliê, organizava uma série de debates de temas polêmicos e profundamente transdisciplinares (como o mês das Crianças e dos Loucos[63]), exposições, *happenings* e também os Salões de Maio, que ocorreram em 1937, 1938 e 1939. Também publicaram a revista RASM (*Revista Anual do Salão de Maio*, 1939). No ano seguinte à criação do CAM, Flávio fundou também, ali no mesmo prédio, o *Teatro da Experiência*, um "laboratório de experiências para teatro, experiências para cenários, para escritores teatrais" (Carvalho [1962], 1975), projetado por ele, onde apresentou o seu *Bailado do Deus Morto*[64]. Na peça do próprio Flávio, os bailarinos e atores, todos negros, usavam máscaras rituais ameríndias e "Deus" era antropofagicamente devorado – o que provocou o fechamento do Teatro (e, por consequência, do Clube) pela polícia de costumes da época. Tratava-se, portanto, de censura já atuante, antes mesmo do regime do Estado Novo, instalado em 1937, e da Lei de Segurança, de 1935, que, aliás, também fechou sua 1ª exposição, censurando suas telas por atentado ao pudor. Podiam-se ler as acusações ao Clube e ao Teatro nos jornais mais conservadores[65]:

> O "Clube dos Artistas Modernos" é um disfarce da mais deslavada e cínica propaganda bolchevista que São Paulo tem visto. Os comunistas dessa engraçada instituição são todos bons

> burgueses decadentes ou excelentes judeus, que tudo fazem para destruir a Civilização e o Espírito Cristão. O Comunismo é mesmo um fenômeno talmúdico e de putrefação de certas camadas degeneradas da plutocracia... Não há que duvidar! Basta ir ao CAM, à rua Pedro Lessa. Os comunistas de S. Paulo, desesperados de ação e da realidade, em face do panorama antimarxista do mundo contemporâneo, do aniquilamento universal do bolchevismo expresso agora no triunfo de Hitler, nas eleições espanholas e no reconhecimento yankee da URSS, não têm outro remédio senão esconder o seu despeito sob a máscara de um trágico humorismo forçado... Agora, por exemplo, imaginaram eles um "divertimento" deveras singular: "o bailado (?) do deus morto", representado no seu "teatro da experiência". Convenhamos que, em matéria de psiquiatria e de obscenidades, S. Paulo nunca viu coisa igual... Pelo "bailado do deus morto" ("deus morto" hoje é Marx) pode um cristão fazer uma ideia aproximada do que é a ação bolchevista (...) É um simples caso de psiquiatria e de polícia, que terá, oportunamente, necessário corretivo (*O Século*, São Paulo, 26/11/1933).

Além de todas essas atividades, Flávio, como seu amigo Oswald, era um viajante nato, e realizou várias viagens, algumas "etnográficas" que ele chamava de expedições. Um ano antes de Claude Lévi-Strauss fazer sua viagem cruzando o Atlântico em direção ao Brasil, para realizar sua etnologia dos índios brasileiros – relatada em *Tristes Trópicos*, publicado

em 1955 –, Flávio de Carvalho faz, em 1934, a viagem no sentido inverso, rumo ao "Velho Mundo" (passando pelo Nordeste do país), para buscar o que ele chamou "*Os ossos do mundo*" (título do livro publicado em 1936), naquilo que seria uma "psicoetnologia"[66] antropofágica dos povos europeus. O livro, como sempre, provocou polêmica e críticas dos mais conservadores que o consideraram parte da "arte degenerada" (ou "não arianas") proposta por Flávio, na véspera da decretação do Estado Novo, como podemos ver na resenha racista e antissemita feita do livro por José Bonifácio de Souza Amaral:

> Se eu não conhecesse Flávio de Carvalho, diria que ele era judeu ou mulato. São as duas variedades humanas mais perseguidas pelos desequilíbrios endócrinos, de que resultam essas tendências aviltantes da compostura social e estética do homem. (...) Flávio de Carvalho não é um mulato nem um judeu. Suas expressões físicas bem manifestas, de homem criado com todo o leite, cabelos castanhos claros, fisionomia caucasiana, olhos verde-azulados, são índices antropológicos que o libertam daquela classificação. Mas, já não digo que ele seja isento de longas misturas semíticas ou de 'qualquer outra infecta nação', porque as suas predileções artísticas não são arianas. (Folha da Manhã, São Paulo, 03/09/1937).

O prefácio do livro foi escrito por Gilberto Freyre – já reconhecido intelectual, autor de *Casa-Grande & Senzala* (1933);

Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife (1934), *Sobrados e Mucambos*, (1936, ano da publicação de *Ossos do Mundo*, de Flávio). Freyre era grande admirador de Flávio, que inicialmente, no entanto, como Oswald, mantinha certa distância dos regionalistas como Freyre, que chegou a considerar, em 1936, o artista multifacetado e performático[67], um "pós-modernista" *avant la lettre*[68]. Freyre, curiosamente, cita Mumford, o "discípulo" de Geddes, para justificar o "pós-modernismo" – um "intensamente moderno" mas "despreocupado do modernismo"– de Flávio, explicando que ele já não estaria mais na era "paleotécnica", mas sim na "neotécnica" (termos de Geddes usados por Mumford, v. 1). Freyre também fez questão, logo no início de sua apresentação, de distinguir Flávio de Carvalho dos dois Andrades, não somente de Mário, mas também de Oswald: "o moreno e o louro".

> Este livro de Flávio de Carvalho nos coloca diante de uma das personalidades mais ricas e cheias de surpresas que o Brasil tem hoje. Flávio de Carvalho é dos que pela idade e circunstâncias – trinta e sete ou trinta e oito anos e paulista [sic] educado na Europa – poderia ter sido "modernista" em 23 [sic]. **Modernista como qualquer dos dois Andrade, o moreno e o louro. Mas não foi. Sua geração intelectual é outra. Ele é pós-modernista legítimo: apareceu depois do "modernismo" e com outra mensagem. Intensamente moderno, mas despreocupado do "modernismo"** literário em que aqueles dois escritores admiráveis se extremaram até o ridículo. (...) Flávio de Carvalho

arregala olhos de menino e às vezes de doido para ver o mundo. Por isso vê tanta coisa que o adulto todo sofisticado não vê. Vê tantas relações entre as coisas que os adultos cem por cento e os completamente normais deixam de ver. Do sentido dessas relações vem o lirismo novo e profundo, cheio de grandes coragens, que há nas notas de viajante de Flávio de Carvalho (Freyre in Carvalho, 2005 [1936], p. 8, grifo nosso).

Flávio era muito mais próximo de Oswald do que de Mário[69]. Mas, como Mário, que tinha começado suas viagens passando pelo Nordeste e se sentiu, como vimos, devorado por Ogum em Salvador, Flávio, no início de sua viagem, também visitou cidades nordestinas, nas escalas de um hidroavião. Ele erraticamente perdeu a partida de seu navio para Europa (rumo a sua expedição "psicoetnológica") que sairia do Rio de Janeiro e só conseguiu retomá-lo em Recife, parando por várias cidades do litoral brasileiro, entre elas Ilhéus e Salvador, onde andou pelas ruelas estreitas da cidade da Bahia. Considerava a cidade da Bahia, Salvador, "a cidade mais bela do mundo"[70]:

Durante horas percorri ruelas estreitas com casas antiquíssimas coloridas pelo tempo; a vida se passava há 2 séculos atrás. (...) **No caso da Bahia, a civilização surge como um fantasma estranho**; os habitantes da cidade paralisados entre as frestas dos cubos cultuavam o temor das coisas estranhas, as coisas que podem perturbar o sono secular, romper o fio de

> uma aranha ou o zumbido de uma mosca. (...) O baiano, dentro das frestas da sua cidade, experimenta as doçuras da escuridão intrauterina e cultiva pelo tato o gosto da poeira das sombras. (...) Os objetos estranhos, os objetos da claridade surgem do não sei donde; é o modo de civilização. Como prismas transparentes sem fim penetram e rasgam as frestas, ninguém sabe donde surgiram, como surgiram, nem para onde vão, **o negro em movimento interrompe seu gesto e imóvel semiagachado contempla o prisma misterioso... a sua atitude perpetua-se e o seu pensamento se transforma em história** (Carvalho, 2005 [1936], grifos nossos).

Flávio de Carvalho se dizia um "arqueólogo malcomportado" em busca dos "resíduos do mundo", "uma coleção de ossos"[71], de restos abandonados, de memórias erráticas, do pensamento em movimento que "se transforma em história": "Toda a força que orienta a pesquisa do homem surge da grande sugestibilidade dos resíduos do mundo". Ele escreveu que errava pelas cidades à procura do "mistério que encobre o detalhe, o véu que apaga e afasta e seduz, desmanchando a cronologia do tempo" (Carvalho, 2005 [1936]). É possível perceber claramente, na busca de resíduos de Flávio, uma proximidade com Walter Benjamin, que também clamava, nesta mesma época, pela utilização dos "farrapos e resíduos" da história, além de ter bradado um pouco antes, em seu principal texto sobre o surrealismo, de 1929, pelas "energias revolucionárias que transparecem no antiquado", o que nos

faz aproximar novamente o “antiquado” do revolucionário, o pensamento de vanguarda moderno do pensamento selvagem e, também, a cidade da floresta. Também seria possível associar sua busca de resíduos erráticos à bricolagem lévi-straussiana, uma vez que, já vimos, o *bricoleur* também opera com os restos, com os resíduos de construções anteriores com as “testemunhas fósseis” de outros tempos que sobreviveram no presente, elementos construtivos que são reutilizados para outros fins a partir de uma nova composição imprevisível, que reúne camadas de temporalidades diversas, como em um palimpsesto (v. 1). Flávio explicou assim sua atividade de “arqueólogo malcomportado”:

> O arqueólogo tem de **penetrar nas sucessivas fases que plasmaram o resíduo**, tem de ser intensamente humano e sentir o palpitar da alma do homem e da civilização que confeccionou o resíduo; além de humano, e de sentir todas as emoções do artista e da civilização que construiu e fez (...) **O arqueólogo malcomportado tem muito mais probabilidades de compreender o não-tempo**, de viver igualmente à vontade em todas as épocas que examina, mesmo as mais profundas de sua sensibilidade, e que estão naturalmente alheias e bem afastadas do catecismo científico do seu mundo. **A noção de tempo como a compreendemos parece nada significar numa sensibilíssima introspecção arqueológica.** (...) **O mistério que encobre cada detalhe, o véu que apaga e afasta e seduz, desmanchando a cronologia do tempo** (...)

> A aparência estática do resíduo pertence mais à ideia cronológica de tempo, do tempo que percebemos, pois o resíduo tem uma animosidade frequentemente muito mais forte e muito mais movimentada do que o observador (Carvalho, 2005 [1936], grifos nossos).

Os ossos do Mundo, de Flávio de Carvalho, poderia ainda ser aproximado de *A África fantasma*, livro de Michel Leiris, publicado em 1934. Flávio voltou da viagem à Europa com o segundo número da revista *Minotaure,* dedicado à missão Dakar-Djibouti que já continha um texto de Leiris, que também pode ser compreendido como um etnógrafo "malcomportado". O livro de Flávio também pode ser visto como uma montagem de suas notas de viagem (que ele escrevia e desenhava em um caderno[72]). Em seu prefácio, ele explicou que o livro: "afinal de contas nada mais é senão um caderno de notas passado a limpo, contendo ideias que são tentativas".

O livro – "encomendado por uma editora que mais tarde recusou-se a publicá-lo"– tem um caráter fragmentário cheio de "suspeitas intelectuais" montadas de forma não linear "para despertar turbulência mental" e, como escreveu o autor, "foi confeccionado a esmo, sem preocupação especial, mas sempre o autor desejando produzir um livro de viagens" (Carvalho, 2005 [1936], p. 15). No folheto da editora Ariel que anunciava o livro, pode-se ler (manuscrito impresso com desenho de Flávio): "viagens, observações mórbidas da história da vida". O livro de Flávio também experimenta o

formato heterogêneo (mistura de diário de viagem, etnografia, teoria e literatura) dos livros de viagens, tanto de Mário (*O Turista Aprendiz*) quanto de Lévi-Strauss (*Tristes Trópicos*), ambos participantes dos mesmos círculos de amigos e conhecidos de Flávio nos anos 1930 em São Paulo, que muito possivelmente conheciam seu livro publicado em 1936 (*Os ossos do mundo)*, que foi bem divulgado na mídia local e circulou bastante naquele ambiente intelectual paulistano.

Mas, talvez, mais do que seus livros publicados (*Experiência nº 2* e *Os ossos do mundo*), os álbuns de recortes não publicados de Flávio de Carvalho – são quatro[73] álbuns conhecidos (disponíveis em seu arquivo na UNICAMP), sendo que no último, inacabado, estão seus melhores exemplos de montagens. Os álbuns foram montados com fragmentos – recortes selecionados, colados e anotados por Flávio – bem distintos, uma mistura de hemeroteca com diário de anotações e desenhos, e uma prática de "autodocumentação", todos de alguma forma relacionados com sua atuação nos mais variados campos.

Os recortes-fragmentos montados, de forma aparentemente caótica, não seguem uma ordem cronológica estrita e vários se repetem em álbuns diferentes, são como uma coleção de "resíduos" que Flávio tanto buscava na história, mais uma escavação feita pelo "arqueólogo malcomportado", mas dessa vez uma coleção de "ossos" de sua própria vida, um tipo de "autoarqueologia" dos próprios restos da história que ele construía, ou melhor, montava, com seus

próprios documentos. Os álbuns formariam assim um tipo de documento autoconstruído, uma forma tátil da "sucessão caleidoscópica da minha não-memória", como ele dizia, uma montagem de resíduos e materiais coletados que indicariam as suas "quatro fases" – amor, abandono, descobrimento, coleção – do "drama do resíduo" de sua própria vida, com as "sucessivas fases que plasmaram o resíduo", poderíamos entender seus quatro álbuns como uma escavação (auto)arqueológica dessas "quatro fases":

> O drama do resíduo se caracteriza por quatro fases distintas. A primeira é quando é usado animisticamente pelo homem na época da sua formação; é a fase amorosa, a fase da realização estética (...) Na segunda fase do drama, o abandono domina as emoções (...) O resíduo abandonado carrega através dos tempos toda a simpatia de uma época, até o momento em que o descobridor-arqueólogo com a sua perspicácia de polícia secreta, desdobra e expõe um por um os desejos milenares (...) O descobrimento é a terceira fase do drama, ele é sempre imperfeito porque o arqueólogo raramente consegue penetrar além da superfície; os arqueólogos têm medo da intuição poética e preferem ser cientistas (...) A sugestibilidade de todo o "abandonado" pela história e pelo homem tem a volúpia que tem um vulto atrás de uma cortina, atrás de uma grade ou dentro das sombras de uma folhagem... excita a imaginação poética do observador... e o arqueólogo e o etnógrafo precisam encontrar no resíduo uma fonte de excitação poética e

> de sugestibilidade (...) Porque o detalhe está apagado, é então que o homem tem vontade de conhecer o detalhe. (...) A última fase do drama de um resíduo é o seu arranjo em museu. (...) O arranjo das coleções em museu concede ao arqueólogo e ao psicólogo não somente uma recordação da vida, mas também um meio de estudar certos traços mórbidos da vida e um meio de compreender os motivos que geraram a realização estética de todos os tempos (Carvalho, 2005 [1936], pp. 46-52, montagem nossa).

Além da viagem por vários países da Europa em 1934, com passagem pelo Nordeste, narrada no livro; Flávio viajou também em "missão geopolítica" ao Paraguai entre 1943 e 1944, a serviço dos Diários Associados de Assis Chateaubriand (para publicar uma série de artigos no "Diário de São Paulo" com título "Rumo ao Paraguai"); esteve no Peru, Chile e Bolívia[74] em 1947, onde realizou uma série de fotografias, em particular de Cuzco e das ruínas de Machu Picchu, cidade inca pré-colombiana; fez parte de uma expedição ao Araguaia, em 1956, quando dançou nu entre os carajás (segundo relato de J. Toledo[75]), no intuito tanto de pesquisar etnograficamente as danças ameríndias quanto de vivenciar uma experiência de alteridade radical. Em 1958, realizou o que considerou a "epopeia mais importante" de sua vida: a "importante expedição de estudos e cinematográfica no Alto Amazonas", considerada pela imprensa como sua *Experiência nº 4*, apesar de o próprio Flávio não a ter denominado como tal.

> Entrementes, em 1958, organizei uma expedição. Fui convidado pelo chefe de serviços de profissões do Amazonas para participar de uma grande expedição do governo no Alto Amazonas, no Alto Rio Negro. Eu já tinha conhecimento do sertão, já tinha tomado parte de uma expedição no rio Araguaia e rio das Mortes, entre os índios Carajás, Xavantes etc., junto com Tiveglio, produtor cinematográfico. (...) Partimos de Manaus e a primeira grande incursão foi pelo rio Camaraú, cuja embocadura está situada a 600 km de Manaus. Esse rio fora explorado anos atrás por uma missão americana de etnólogos que foi totalmente trucidada, a uns 50 km da foz do Camanaú, pelos índios Waimiris. Temos até uma conversa gravada com os índios. Nenhum se entende. (...) À medida que a gente se afastava da civilização, os homens iam ficando selvagens e alcançavam um ponto de selvageria, às vezes, até mais selvagem que os próprios índios (Carvalho [1963], palestra na FAU USP depois publicada na *Folha de São Paulo* em 1975).

O objetivo dessa expedição amazônica, para Flávio, era a realização de um "semidocumentário" – mistura de documentário com ficção – a que ele deu o título "A deusa branca", a partir de um caso de que ele tinha ouvido falar quando esteve em Natal[76]: uma jovem branca (Umbelina Valéria) teria sido capturada e vivido entre os índios do Alto Amazonas, que a considerariam uma divindade. Flávio se juntou a uma missão do SPI (Serviço de Proteção ao Índio, hoje FUNAI) já prevista e chefiada por Tubal Viana Filho, que realizaria uma

pesquisa etnográfica sobre os índios do Amazonas. Ele dizia que sempre se tinha interessado por “etnografia, arte, antropologia e assuntos correlatos, como arqueologia”. Flávio, assim como Warburg em sua experiência entre os ameríndios no Novo México (v. 1), já era completamente fascinado pelas danças, músicas, arquitetura e paganismo indígenas, desde a expedição ao Araguaia com o grupo do cineasta Mário Civelli, ocasião que também o aproximou da fotografia e do cinema (por excelência, a arte da montagem).

> Mário Civelli, tipo exótico e extrovertido de italiano assemelhado a Orson Welles, também ligado ao cinema por sua vida de “diretor de produção” e colaboração como um dos assistentes de Roberto Rosselino vindo ao Brasil em 1949, por ocasião da Vera Cruz (...) resolvera organizar uma grande expedição ao Rio Araguaia e à Ilha do Bananal e fazer um filme documentário (“O Grande Desconhecido”) e contatar com os índios, então em galopante e irresponsável fase de aculturação. A essa intrépida investida no sertão, deu-se o nome espetacular de Expedição Civelli. (...) Naquela vertiginosa temporada de aventura, dramaticidade e novas emoções, usando sua minúscula câmera fotográfica Minox – grande novidade então – e o próprio nariz como tripé, Flávio registrava tudo e, em particular a dança, pois, a música Carajá – segundo dizia – “mostrava profundas sutilezas de diferenciação entre, por exemplo, o canto ordinário, que era monotonamente repetitivo, e as músicas indígenas guerreiras, que continham grandiosas polifonias de

uma ópera civilizada". Considerando seu passado andarilho e cosmopolita, aquela era uma das mais interessantes viagens de sua vida (Toledo, 1994, p. 462).

Na volta do Araguaia, Flávio decidiu fazer, como Civelli, sua própria expedição e um filme, desenhou roupas especiais antimosquitos para uma expedição à Amazônia, assim como recipientes estanques e pequenas geladeiras para armazenar os filmes, e contratou uma equipe particular (incorporada à equipe do SPI) com um fotógrafo, um cinegrafista e jornalista, e duas jovens atrizes cuidadosamente selecionadas como "deusas brancas": uma alemã paranaense e uma gaúcha polonesa. No anúncio da audição, realizada em Porto Alegre pelo próprio Flávio, nos jornais para a seleção pode-se ler: "Filmagem nas selvas amazônicas! Rara oportunidade. Procura-se urgente para protagonista de filmagem em cores nas selvas do Alto Amazonas, uma jovem livre e emancipada, de 20 a 25 anos, esbelta, alta, loira, olhos azuis, cabelos compridos sendo possível, ou tipo parecido, esportiva e bonita, para tomar parte numa importante expedição de estudos e cinematográfica no Alto Amazonas, durante o período de 4 a 5 meses. Falar com Dr. Carvalho, apart. 401 no Hotel Marialva, das 11 às 13.30 e das 18.30 às 20 horas. Experimentar também, em outros horários."

O episódio verídico da deusa Umbelina Valéria será revivido cinematograficamente em cores adicionando-se aos **acontecimentos**

> **sempre inesperados e de valor etnográfico** na composição do "script". Utilizar-me-ei de **um processo surrealista de associação de ideias** e de pesca no inconsciente para a composição do "script" do *film* tendo sempre em mente a epopeia da deusa Umbelina Valéria, a mais jovem aquisição do panteon mitológico brasileiro (Carvalho, 1958, Diário de São Paulo 28/08/1958, grifos nossos).

O filme, nunca foi terminado ou montado: Flávio brigou no meio da selva com Tubal Filho, chefe da SEI, que teria sabotado suas filmagens. O filme seria abertamente surrealista, "um processo surrealista de associação de ideias", não tinha um roteiro previamente estabelecido: seria traçado *in loco* a partir dos "acontecimentos sempre inesperados e de valor etnográfico". Em sua participação no 2º Congresso de Estética e Ciência da Arte, ocorrido em 1937 em Paris, segundo o depoimento do crítico Nicanor Miranda (O Estado de São Paulo, 17/11/1937), que apresentou o texto do Flávio –, ele fez um elogio ao Surrealismo, considerado "muito táctil, de uma tactibilidade que vai até o ponto de estabelecer contatos com a arte negra, [uma vez que] a escultura negra é, antes de tudo, um produto táctil". Pode-se então também aproximar o trabalho de Flávio, daquilo que Clifford chamou de "Surrealismo Etnográfico". Clifford, como vimos, considerava o surrealismo "cúmplice secreto da etnografia", e o "surrealista etnógrafo", como era também Flávio,

um especialista em "impurezas culturais" e "perturbadores sincretismos". Entre essas impurezas e sincretismos estaria também "*A Cidade do Homem Nu*", sua proposta de cidade surrealista tropical – pode-se falar em cidade antropófaga? –, ao mesmo tempo moderna e selvagem, como o "*brise-soleil* de folha de palmeira" que Flávio encontrou na "maloca-cidade" da nação Xirianã, no que ele dizia ser o seu "primeiro contato dos brancos", no Alto Amazonas, como ele contou em sua longa palestra na FAU USP em 1963 (publicada na Folha de São Paulo em 1975):

> A cidade dos Xirianãs era uma estrutura impressionante, principalmente de interesse dos senhores, que são arquitetos. Eu trouxe aos senhores uma porção de fotografias. Tinha a forma elíptica, cujo eixo maior devia ter uns 120 a 130m. O eixo menor, talvez uns 60 ou 70m, coisa assim. No centro dessa elipse tinha um pátio, não, o pátio dessa elipse tinha essa dimensão. Então, em torno desse pátio, é que se erguia uma estrutura de caibros de madeira da mata, coberto com folhas de palmeira. Na seção transversal daria uma inclinação que teria, na parte exterior, dois metros de altura e, na parte inferior, dando para o pátio, é muito alto, creio que teria uns dez metros. E toda a cobertura de folha de palmeira era colocada sobre uma esteira de caibros. **Uma das características interessantes dessa estrutura é que ela era toda protegida na sua parte interior com** brise-soleil, **de folha de palmeira. Essa cidade, outros**

> **chamam de "maloca-cidade".** Essa maloca-cidade alojava mais ou menos 600, 700 habitantes da nação Xirianã. Eles vivem deitados nas redes. As redes são feitas de casca de árvores. São muito pobres. A única manifestação de enfeite que eles têm é a pintura do corpo. Eles pintam o corpo com uma pintura muito interessante, em vermelho e preto, e usam penas de papagaio e de aves diversas, de cores variadas, nos ombros e na cabeça. **E andam totalmente nus** (...) **uma alegria contagiante**. **Esses índios eram antropófagos; talvez daí a alegria** (grifos nossos).

A ênfase de Flávio na alegria dos índios antropófagos além de retomar o bordão oswaldiano – "A alegria é a prova dos nove"– da felicidade pré-colonial dos povos indígenas, seria também uma crítica nem tão velada a seu conhecido Claude Lévi-Strauss. A partir de sua leitura, talvez apressada, de *Tristes Trópicos*, Flávio chegou a escrever em seu diário da viagem (datado de 05/09/1958): "como são ridículos e tontos os europeus, às vezes etnólogos que falam em tristeza nos Trópicos. Como são tolas e falsas as suas observações, quase sempre acompanhadas de fotografias dramáticas, mostrando índias nuas de seios caídos. Como então comentar fotografias que seriam tiradas de mulheres europeias nuas e de certa idade para mostrar a tristeza na Europa?"

O quarto e último tomo da conhecida série "Mitológicas" de Lévi-Strauss, publicado em 1971, se chamou precisamente

"O Homem Nu". Nesse tomo final, Lévi-Strauss retornou ao mito inicial trabalhado no 1º tomo: a narrativa do desaninhador de pássaros, herói do mito bororo, comparando-a com a de outros mitos de outras tribos das Américas, como aquele de um herói nu, preso no topo de uma árvore com o corpo coberto por uma longa cabeleira, que lhe servia como uma roupa natural, que se oporia às roupas manufaturadas dos "brancos". Tratava-se também da liberdade do homem nu contra o vestuário civilizado. Durante todos os tomos da série, Lévi-Strauss mostra uma lógica própria do pensamento ameríndio a partir de seus diferentes mitos, tratando de seus vários códigos, como da alimentação – no primeiro tomo "O cru e o cozido", no segundo "Do mel às cinzas" e no terceiro "A origem dos modos à mesa" – ou do vestuário.

Em 1967, Flávio viajou para Pernambuco, a convite de seu amigo Gilberto Freyre[77], para participar do 1º Seminário de Tropicologia na UFPE, onde apresentou a palestra "Vestuário e Trópico"[78] (ele já havia escrito bastante sobre o tema, sobretudo nos anos 1950[79]). Neste mesmo ano, 1967, como se sabe, começava o movimento *Tropicália*, com a exposição da obra homônima de Hélio Oiticica no MAM-RJ e a montagem da peça de Oswald, que finalmente saía do esquecimento, "O rei da Vela", no teatro Oficina por José Celso Martinez Corrêa.

Oititica propunha a criação de uma "Superantropofagia"[80], em reação ao golpe de 1964, com a mesma irreverência crítica que a *Antropofagia* tinha, de certa forma, se oposto aos

nacionalistas, integralistas e, também, à repressão varguista, após a "revolução de 1930" (e, na sequência, a decretação do Estado Novo). Tratava-se nos anos 1960 da busca de uma atualização da *Antropofagia* – "a única contribuição realmente anticolonialista que geramos", como disse Viveiros de Castro[81] – essa devoração da alteridade radical, dos vários "outros", de incorporação crítica e criativa entre diferentes culturas/naturezas, contra qualquer forma de pureza, originalidade, autenticidade, identidade fixa ou unidade. Em diferentes momentos autoritários ou ditatoriais do país, há sempre a afirmação "patriótica" de uma ideia de "identidade" unificada de nação, de um nacionalismo homogeneizador, uma evidente impossibilidade do ponto de vista do antropófago, e ainda mais do "super-antropófago", que buscava a incorporação do outro, como Oswald bem explicou no *Manifesto antropófago*: "**Só me interessa o que não é meu.** Lei do homem. Lei do antropófago". Para os antropófagos e superantropófagos só interessava a potência da alteridade e da devoração, uma condição "marginal" ou "maldita", perturbadora da ideia de pureza e daquela de ordem e progresso positivista. Só interessava então o "pensamento em estado selvagem", não domesticado, "malcomportado", inventivo, insubordinado ou insurgente.

Viveiros de Castro, já vimos, propôs a ideia de "Perspectivismo ameríndio", uma outra forma de atualização antropológico-filosófica da antropofagia oswaldiana; a descolonização crítica ou a reindigenização das ideias e do

imaginário ocidental; forma original de pensar entre antropologia e antropofagia. *Antropofagia* tida como forma de incorporação do outro em si, um tipo devir-outro, devir-indígena ou devir-selvagem, seguindo as ideias de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (1980).

A proximidade dessa ideia de perspectivismo ameríndio com aquela de pensamento selvagem de Lévi-Strauss também é evidente, sobretudo a partir do pressuposto de que esta outra forma de pensar não seria o pensamento dos "selvagens" nem o pensamento de uma humanidade "primitiva", ou arcaica, mas sim "o pensamento em estado selvagem, diferente do pensamento cultivado ou domesticado", que só poderia então ser de fato um pensamento do devir (como proposto por Deleuze e Guattari). Viveiros de Castro é sem dúvida um herdeiro devorador de Lévi-Strauss, em particular quando ele afirma que "só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade".

> Se Descartes nos ensinou, a nós modernos, a dizer "eu penso, logo existo" – a dizer, portanto, que a única vida ou existência que consigo pensar como indubitável é a minha própria –, o perspectivismo ameríndio começa pela afirmação duplamente inversa: "o outro existe, logo pensa". E se esse que existe é outro, então seu pensamento é necessariamente outro que o meu. Quem sabe até deva concluir que, se penso, então também sou um outro. Pois só o outro pensa, **só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade**. O que seria

> uma boa definição da antropologia. E também uma boa definição da antropofagia, no sentido que este termo recebeu em certo alto momento do pensamento brasileiro, aquele representado pela genial e enigmática figura de Oswald de Andrade (Viveiros de Castro, 2007, p. 118, grifo nosso).

O "pensamento em estado selvagem" seria então o pensamento devorado do outro, "o pensamento enquanto potência de alteridade", o pensamento do homem nu. "Atingir a filosofia da Devoração", escreveu nosso filósofo-antropófago Oswald de Andrade: "Nada existe fora da Devoração. O ser é a Devoração pura e eterna. O homem nu compreenderá" (Oswald de Andrade, *Revista Acadêmica*, 1946). Mais do que um homem nu, tratava-se de um homem desnudado, como disse Flávio: "ele precisa despir-se, apresentar-se nu, sem tabus escolásticos, livre para o raciocínio e para o pensamento". O homem desnudado pelos antropófagos seria efetivamente o homem tropical das Américas, o homem despido de todos os seus preconceitos "civilizados", o homem moderno que leva em consideração o vigor do "pensamento em estado selvagem" e segue a proposta da "vida como devoração".

> A Antropofagia fazia lembrar que **a vida é devoração** opondo-se a todas as ilusões salvacionistas. Foi Montaigne que, num de seus *Essais,* tratando dos canibais, me chamou a atenção para a importância autônoma do primitivo. Devido ao meu estado de saúde, não posso tornar mais longa esta comunicação que

> julgo essencial a uma revisão de conceitos sobre o homem da América. Faço, pois, um apelo a todos os estudiosos desse grande assunto para que **tomem em consideração a grandeza do primitivo, o seu sólido conceito da vida como devoração e levem avante toda uma filosofia que está para ser feita** (Oswald de Andrade, texto lido no "Encontro dos Intelectuais" em 1954, grifos nossos).

Deixemos então ecoar o apelo de Oswald de Andrade para tomarmos "em consideração a grandeza do primitivo, o seu sólido conceito da vida como devoração" para assim levarmos "avante toda a filosofia que está para ser feita". Tomemos como proposta de porvir do urbanismo a "cidade do homem nu" de Flávio de Carvalho, a cidade desnudada como um aceno crítico para uma outra forma de imaginar cidades, uma forma de reivindicar também para o pensamento urbanístico a riquíssima herança antropófaga, profundamente impura: moderna, crítica, anticolonial, "em estado selvagem".

Um pensamento urbanístico que devora criticamente seus pressupostos básicos mais colonizados e colonizadores, que incorpora os vários outros que constroem as cidades, muitas vezes com suas próprias mãos. Que permanece sempre em movimento, como uma "ciência nômade" ou como uma "ciência do vestígio errático". Que devora a separação entre técnica e tradição, entre cultura e natureza,

entre cidade e floresta, entre si-mesmo e outro (s). Que busca encontrar as reminiscências de futuro, ainda em latência, nos rastros do passado, nos "ossos do mundo", nas ruínas das cidades existentes, como em uma arqueologia "errática". Uma forma de imaginar cidades outras: cidades errantes, nômades, "em estado selvagem". Cidades imaginadas a partir da ideia fundamental da "vida como devoração" e que incorporam os pontos de vista dos vários outros devorados: um urbanismo "enquanto potência de alteridade".

Notas

[1] Como podemos ler no texto "Abre-Alas" do primeiro número da *Revista de Antropofagia* (maio de 1928): "O antropófago come o índio e come o chamado civilizado: só ele fica lambendo os dedos. Pronto para engolir os irmãos. Assim a experiência moderna (antes: contra os outros; depois: contra os outros e contra nós mesmos) acabou despertando em cada conviva o apetite de meter o garfo no vizinho. Já começou a cordial mastigação", texto assinado por Antônio de Alcântara Machado, diretor da *Revista.*

[2] "Numa conferência, feita em 1923, na Sorbonne, em que destacou a presença sugestiva do tambor africano e do canto negro em Paris, como forças étnicas que desembocavam na modernidade, Oswald também afirmou que o século XX estava à procura das fontes emotivas, das 'origens concretas e metafísicas da arte'. Além do conceito polêmico, que as vanguardas utilizaram para assinalar

essa busca do elemento originário a que Oswald se referia, o primitivismo correspondeu ao sobressalto étnico que atingiu o século XX, encurvando a sensibilidade moderna menos na direção da arte primitiva propriamente dita do que no rumo, por essa arte apontado, em decorrência do choque que a sua descoberta produziu na cultura europeia, do *'pensamento selvagem'* – pensamento mito-poético, que participa da lógica do imaginário, e que é selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário, domesticado (Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage,* p. 289, Plon, Paris, 1962)" (Nunes in Andrade, 1990, p. 10, grifo nosso).

[3] Um bom exemplo foi a organização de Mário de Andrade, em sua função de diretor do Departamento de Cultura, do Congresso da Língua Nacional Cantada em julho de 1937, que tinha como pauta as formas possíveis de padronização do linguajar nacional, a busca de uma "identidade" linguística para o país, uma uniformização visando um ideal de nacionalidade (cap. 2).

[4] Como vimos (cap. 2), havia em Mário de Andrade um certo nacionalismo que se aproximava perigosamente de um conservadorismo (muitos de seus amigos foram integralistas).

[5] A tese de Oswald de Andrade não foi aceita para o concurso da Cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em 1950. Na verdade, Oswald foi impedido de concorrer por não ter formação universitária em filosofia (seu diploma universitário era em direito). Mas antes disso, Antonio Candido (que Oswald considerava um 'chato-boy') tentou fazer com que Oswald desistisse de prestar o concurso dizendo

que ele não tinha conhecimento do vocabulário técnico da filosofia da época. Oswald pede então para que ele faça uma pergunta difícil, Candido pergunta pernosticamente: “Diga-me V. S. qual é a impostação hodierna da problemática ontológica?” Oswald responde, sem pestanejar: “V. Excia. está muito atrasado. Em nossa era de devoração universal a problemática não é ontológica, é odontológica” (Candido, 1977, p. 72).

6 Em uma entrevista recente (07/02/2020) concedida a Adèle Van Reeth no programa *Les chemins de la philosophie* da rádio *France Culture*, Viveiros de Castro disse: “Oswald (de Andrade) produziu, talvez, a primeira teoria decolonial, para usar um termo na moda, a primeira teoria decolonial consistente feita no Brasil, talvez mesmo na América Latina, a mais original, a contribuição mais original (tradução nossa)”. O antropólogo se baseou na formulação bastante conhecida do poeta Augusto de Campos que dizia que o *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade foi a contribuição mais original da cultura brasileira para a filosofia. E Viveiros de Castro explicou o que queria dizer Augusto de Campos: “o Manifesto Antropófago utiliza de uma forma que não é nem metafórica nem literal o conceito de antropofagia”. Viveiros de Castro costuma dizer, aproximando a literatura (e a ficção) da filosofia, que Oswald de Andrade, junto com Guimarães Rosa e Clarice Lispector, seriam nossos “três maiores filósofos do século XX”. O antropólogo chegou a dizer que a antropofagia de Oswald seria uma “máquina de guerra estético-político-cosmológica, aríete contracultural, dispositivo ‘decolonial’ *avant la lettre*”. Em artigo

recente (Redobra 15, 2020), buscamos problematizar o desinteresse do pensamento dito decolonial atual pela antropogafia oswaldiana e pelo pensamento antropófago em geral – presente tanto nas contribuições históricas do movimento quanto nas atualizações feitas pelos tropicalistas nos anos 1960, ou ainda, naquelas mais contemporâneas, também tributárias dos antropófagos dos anos 1920, como as ideias do próprio Viveiros de Castro ou de Suely Rolnik, entre outros – como um aporte original e fundamentalmente anticolonial.

7 Mbembe indica (em *O Fardo da Raça*, 2018, p.7, grifo nosso) ao se referir à possibilidade de um pensamento-mundo (buscando evitar a ideia de um pensamento localizado: seja ocidental, europeu, africano ou outro): "No que se refere aos africanos, o desafio é habitar vários mundos e formas diversas de inteligibilidade ao mesmo tempo, não em um gesto de rejeição gratuita [do pensamento ocidental ou europeu], mas de vaivém, que autoriza a articulação de um *pensamento de travessia*, de circulação. (...) reconhecer que existem cronologias plurais no mundo que habitamos e que a tarefa do pensamento é atravessar esses feixes. Nesse gesto que implica a circulação, a tradução, o conflito e também os mal-entendidos (...) E é essa a possibilidade de circulação e de encontro de distintas inteligibilidades que o pensamento-mundo exige". Em outro trecho desse texto-entrevista, o pensador africano relaciona "convergências e ecos entre os pensadores negros (Blyden, Dubois, Césaire, Senghor, Fanon, Glissant) e o pensamento judaico de tradição alemã (especialmente Rosenzweig, Benjamin, Buber

e Bloch) (...). Ressurgidos de tão longe, judeus e negros puseram à modernidade questões muito radicais, ou mesmo extremas" (p. 25), o que pode nos levar a pensar nas diferentes vertentes de um pensamento moderno impuro ou em estado selvagem como sendo também pensamentos nômades, errantes ou diaspóricos.

8 "Um processo de transmutação de perspectivas, onde o devorador assume o ponto de vista do devorado, e o devorado, o do devorador: onde o 'eu' se determina como 'outro' pelo ato mesmo de incorporar este outro, que por sua vez se torna um 'eu'" (Viveiros de Castro, 2002. p. 461).

9 No texto "Informe sobre o modernismo", há uma parte sobre as subdivisões políticas do modernismo onde Oswald de Andrade explicava: "No começo de 25, havia penetrado um autêntico clandestino no Modernismo. Era o sr. Plínio Salgado, que exibia o passaporte falso do seu romance *O estrangeiro,* plagiado das *Memórias sentimentais de João Miramar,* segundo a opinião de Prudente de Morais Neto. Ele encabeça a reação e prepara o fascismo nacional. Unidos, os senhores Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia haviam fundado o grupo 'Verde-Amarelo'. É o centro. Do lado oposto, forma-se o grupo liberal. Estão à frente Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Couto de Barros, Paulo e Fernando Mendes de Almeida. Dirigem-se para a revolução paulista de 32. Na extrema esquerda ficariam os que vão ter pequenos aborrecimentos como cadeia, fome e ilegalidade. São os antropófagos. Chamam-se Oswaldo Costa, Pagu, Jaime Adour da Câmara, Clóvis

de Gusmão e Geraldo Ferraz. Eu me acho com eles, e segue também conosco para tomar depois o caminho solitário de Rimbaud o poeta Raul Bopp. (...) Com a ditadura Vargas, acentuam-se as tendências esboçadas – a dos integralistas de Plínio Salgado, a dos estado-novistas e uma terceira ala, que, unida, se bate pela democracia. Nela se encontram antropófagos, comunistas e liberais" (não publicado, datado de 1945).

10 Ailton Krenak ficou conhecido em todo país ao tingir seu próprio rosto com tinta preta, como forma de protesto, durante seu belo discurso em defesa dos direitos indígenas no púlpito da câmera dos deputados em 1987. Outras lideranças indígenas, como o cacique Raoni, também tiveram um papel determinante na inclusão dos direitos dos povos originários na Assembleia Constituinte que resultou na Constituição Federal de 1988, que nos rege até hoje. Além desse discurso histórico e da participação em vários fóruns nacionais e internacionais, ele também publicou alguns livros, sendo os mais recentes: "Ideias para adiar o fim do mundo" de 2019 e "A vida não é útil" de 2020.

11 Krenak disse em entrevista com Sérgio Cohn (originalmente publicada na revista *Nau,* em 2013): "Eu acho que teve uma descoberta do Brasil pelos brancos em 1500, e depois uma descoberta do Brasil pelos índios na década de 1970 e 1980. A que está valendo é a última. Os índios descobriram que, apesar de eles serem simbolicamente os donos do Brasil, eles não têm lugar nenhum para viver nesse país. Terão que fazer esse lugar existir dia a dia. Não

é uma conquista pronta e feita. Vão ter que fazer isso dia a dia, e fazer isso expressando sua visão do mundo, sua potência como seres humanos, sua pluralidade, sua vontade de ser e viver" (2015, p. 248).

12 Davi Kopenawa publicou com Bruce Albert o livro "A queda do céu", segundo Eduardo Viveiros de Castro, que assina o prefácio, o livro é "uma contra-antropologia arguta e sarcástica dos Brancos, o 'povo da mercadoria', e de sua relação doentia com a Terra" (2015 [2010], p.27).

13 Fragmento do *Manifesto*: "O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará" (Andrade, 1928).

14 "Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam se manter agarrados nessa Terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. Esta é a sub-humanidade: caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes. Existe, então, uma humanidade que integra um clube seleto que não aceita novos sócios" (2020, p. 82).

15 Em aula pública ("Os involuntários da pátria"), Eduardo Viveiros de Castro faz uma associação parecida com a ideia de "sub-humanidade" do Krenak (nota anterior), mas ainda mais vasta, incluindo 'brancos' aliados: "Nós, os 'brancos' que aqui estamos sentados na escadaria da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, em 20 de

abril de 2016, nós nos sentimos indígenas. Não nos sentimos cidadãos, não nos vemos como parte de uma população súdita de um Estado que nunca nos representou, e que sempre tirou com uma mão o que fingia dar com a outra. Nós, os 'brancos' que aqui estamos, bem como diversos povos indígenas que vivem no Brasil: camponeses, ribeirinhos, pescadores, caiçaras, quilombolas, sertanejos, caboclos, curibocas, negros e 'pardos' moradores de favelas que cobrem esse país."

16 Talvez pelo simples fato, como explica Viveiros de Castro (2009, p. 176), de que a tragédia da escravização negra ter sido menos esquecida, em nossa história, do que aquela dos indígenas: "A teoria da sociedade brasileira, produzida pela elite brasileira no começo do século XX, estava obcecada pela questão da escravidão negra, por razões óbvias e justas: era pela escravidão que se devia pensar a falha, o pecado essencial, a raiz da vergonha nacional. Mas nisso, esqueceram da Amazônia, dos 'negros da terra' (os índios), do país para além dos canaviais e dos cafezais".

17 Amaral narra o episódio: "No dia 11 de janeiro de 1928, Tarsila oferece a Oswald de Andrade, como presente de aniversário, seu último quadro. Ao vê-lo, Oswald impressionou-se profundamente e chamou Raul Bopp, então em São Paulo, pelo telefone. Ambos olharam a pintura e Oswald comentou: 'É o homem, plantado na terra'. Tarsila se recorda apenas dos dois amigos discutindo seu quadro e de ouvir Bopp dizer: 'Vamos fazer um movimento em torno desse quadro'"(2003 [1975], p. 279). O desenho de Tarsila

reproduzindo o quadro "Abaporu" foi inserido no centro da diagramação do *Manifesto Antropófago* (página 3 do primeiro número da *Revista da Antropofagia*, publicado em maio de 1928).

[18] "As filosofias do homem vestido, nas horas do abraço ao desespero roçaram a verdade. Mas entre elas e a verdade havia a roupa. Só o homem natural foi natural nos trópicos, onde não caminhou como as formigas de Ésquilo na direção de Prometeu. É preciso ouvir o homem nu" (Andrade, "Mensagem ao Antropófago Desconhecido" In *Revista Acadêmica,* n. 67, novembro de 1946, grifo nosso). Oswald, assim como Flávio de Carvalho, faz a defesa dessa figura da humanidade nua, "selvagem" (ou "sub-humanidade" segundo Krenak) – e não do "homem nu" enquanto gênero masculino, muito menos de qualquer forma de Patriarcado – contra a imagem padrão da humanidade vestida, "civilizada".

[19] Um contraexemplo interessante pode ser encontrado no conhecido livro de Hans Staden (*Nus, ferozes e antropófagos,* de 1557): o alemão que foi capturado pelos índios tubinambás, mas que, apesar de ter ficado preso por muito tempo, não foi devorado pelos nativos, pois estes o consideraram fraco e covarde. Os ameríndios só devoravam os mais fortes e valentes, exatamente para incorporar suas virtudes.

[20] Segundo Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*: "O admirável *Tupi or not Tupi*, do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade – mestre incomparável das fórmulas lapidares –, resume todo este processo, de decidida incorporação da riqueza profunda do povo,

da herança total do país, na estilização erudita da literatura" (1976, p. 164).

21 Oswald explica em "A marcha das utopias": "Não é novidade nenhuma dividirem-se os regimes fundamentais pelos quais a humanidade se rege em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o regime do Direito Materno e este, o do Direito Paterno. Aquele tem presidido à pacífica felicidade dos povos marginais, dos povos a-históricos, dos povos cuja finalidade não é mais do que viver sem se meterem a conquistadores, donos do mundo e fabricantes de impérios" ([1953], 1990, p. 199).

22 "Precisamos, menino, desvespuciar e descolombizar a América e descabralizar o Brasil (a grande data dos antropófagos: 11 de outubro, isto é, o último dia de América sem Colombo). Os índios eram sereníssimos, absolutamente ametafísicos. Não sofriam de psicose como todos nós sofremos hoje". (Oswald de Andrade entrevistado por Milton Carneiro in *Letras e Artes,* Rio de Janeiro, 10/09/1950).

23 Como em: "Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses". Como bem explicou Azevedo (2016, p. 148): "José de Alencar, autor do romance *O Guarani,* nunca escreveu uma ópera. Quem escreveu óperas, inclusive a famosa *O Guarani,* foi o compositor campineiro Carlos Gomes. Oswald de Andrade, com uma pedrada só, ataca os dois: Gomes e Alencar seriam os responsáveis por colocar em cena o famigerado 'índio vestido', cheio de 'bons sentimentos

portugueses', ou seja, um índio aculturado, domesticado, tornado 'bom selvagem'".

[24] Fragmento do *Manifesto*: "Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o sr. Lévy-Bruhl estudar". (Andrade, 1928). A crítica a Lévy-Bruhl refere-se ao livro "A mentalidade primitiva" de 1922, bastante lido na época, como vimos em Mário de Andrade no capítulo anterior. Ora, o próprio Lévy-Bruhl posteriormente reconheceu os preconceitos evolucionistas de sua noção de "mentalidade pré-lógica". Lévi-Strauss – sobretudo, como vimos no prólogo, a partir do livro *O Pensamento Selvagem* de 1962 – fez fortes críticas a essa noção de Lévy-Bruhl e demonstrou que havia entre os "ameríndios", mas não somente neles, uma outra lógica, uma outra forma de pensar: um pensamento "em estado selvagem".

[25] O limiar seria uma zona intermediária alargada, um espaço indeterminado – de travessia – entre dois outros espaços. "O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar esses significados" (Benjamin, 2009 [anos 1930], p.535).

[26] Liga Comunista fundada por Mário Pedrosa, Lívio Xavier, Aristides Lobo e Benjamin Péret.

[27] Após morar no México, Péret volta ao país em 1955, para reunir mais informações para seu trabalho "Antologia de mitos, legendas e contos populares da América". A antologia terminada em 1959,

só foi publicada em 1960, logo após a morte de Péret. Além da antologia, ele escreveu outros textos sobre sua experiência brasileira: "Arte popular do Brasil" (sobre Mestre Vitalino), "Do fundo da floresta", ambos de 1956, este último sobre sua experiência na cidade de Salvador com o mestre Waldemar e a capoeira da Bahia, ou, ainda, o talvez mais conhecido, "O quilombo dos Palmares" (publicado no Brasil pela editora da UFRGS).

28 Beatriz Azevedo em *Palimpsesto Selvagem* que chamou atenção para a importância de Couto de Magalhães no *Manifesto*. "A invocação à lua nova é a seguinte: *Catiti, Catiti/ Imára notiá/ Epejú (fulano) / Emú manuára/ Cerecé (fulana)/ Cuçukui xa ikó/ Ixé anhû* i piá *póra.* Não entendo o terceiro e quarto versos; o primeiro e os últimos dizem o seguinte: 'Lua nova, ó lua nova! Assoprai em fulano lembranças de mim; eis-me aqui, estou em vossa presença; fazei com que eu tão somente ocupe seu coração'. Estes cantos são ainda repetidos nas populações mestiças do interior do Pará, e como disse, conservo deles também a música". (Couto de Magalhães em "*O Selvagem*" de 1876, versão consultada: Centro de documentação do Pensamento Brasileiro – CDPB, Salvador, 2013, p. 162). No mesmo livro de Couto Magalhães há um capítulo sobre o "Comunismo entre os caiapós", que discorre sobre o "comunismo" feminino, podemos relacioná-lo à concepção oswaldiana do "matriarcado de Pindorama": "O comunismo de mulheres entre eles consiste no seguinte: a mulher, desde que atinge a idade em que lhe é permitido entrar em relação com o homem, concebe daquele que lhe apraz. No período da gestação e amamentação é sustentada pelo

pai do menino, o qual pode exercer igual encargo para com outras, as quais, durante períodos idênticos, moram na mesma cabana. Desde que a mulher começa a trabalhar é livre de conceber do mesmo homem, ou pode procurar outro, passando para este o encargo da sustentação da prole anterior. Notarei que entre os selvagens o menino começa a cuidar da própria subsistência desde os dez anos, sendo, contudo, auxiliado pelos parentes até que baste a si mesmo" (Couto de Magalhães, 2013 [1876], p.134).

[29] O termo "palimpsesto" é da própria autora, como consta no título do livro, a partir de sua leitura de Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris, Seuil, 1982), e não de Oswald de Andrade. No v. 1, *Fantasmas Modernos*, vimos como tanto Warburg quanto Geddes também usaram a imagem de pensamento do palimpsesto. O "selvagem" é uma referência da autora também a Lévi-Strauss: "Gérard Genette descreve o palimpsesto como 'um pergaminho que raspamos a primeira camada para ali escrever outra, mas que não esconde a inicial, de modo que nós podemos ler, na transparência, o antigo sob o novo'. Genette define 'intertextualidade' como 'uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro'. No âmbito deste livro, no entanto, o título 'palimpsesto' dialoga com a teoria de Genette, uma vez que a criação da obra literária ultrapassa em muito a questão da intertextualidade. O título também ressoa explicitamente o 'pensamento selvagem', como entendido por Claude Lévi-Strauss. Espero, com essa expressão, traduzir minha intenção de evocar uma imagem poética potente" (Azevedo, 2016, p. 34).

[30] Apesar de ter escrito "*O Selvagem*" (em 1876) por incumbência de D. Pedro II, para ser apresentado na Feira Internacional de Filadélfia em 1878, Couto de Magalhães (que também publicou "Viagem ao Araguaia" em 1863 e "Ensaios de antropologia" em 1894) deixava evidente, em seu texto, a violência contra o "selvagem americano" perpetrada pelos colonizadores europeus: "O interesse é na história um mau conselheiro. Tanto os conquistadores espanhóis e portugueses, como os jesuítas, consideram o selvagem um instrumento de trabalho, uma espécie de mina, cuja exploração disputaram encarniçadamente. Tudo quanto eles escreveram a respeito do selvagem americano, a não ser as primeiras impressões de viagem, é dominado por esse pensamento fundamental. Tanto em relação à família selvagem, como em relação às religiões, merecem-me pouca fé os escritores antigos. Estava nos interesses dos conquistadores deprimir o mais possível a raça conquistada; com efeito, só assim eles podiam legitimar os medonhos atos de barbaria que cometeram. Para poder matar os índios como se mata uma fera brava, poder tomar-lhes impunemente as mulheres, roubar-lhes os filhos, criá-los para a escravidão, e não ter para com eles lei alguma de moral e nem lhes reconhecer direitos, era mister acreditar que nem tinham ideia de Deus, nem sentimentos morais ou de família. A história fará algum dia plena justiça a essas asserções. Por outro lado, os padres jesuítas antigos, que, por serem grandes homens, nem por isso deixavam de ser homens, participaram em grande parte dos defeitos de seus contemporâneos" (2013 [1876], p. 130).

[31] "Nossa música não está no canto melódico italiano; ela vive no urucungo do nêgo, *na vivacidade rítmica do índio*, na nostalgia do fado português" (Oswald de Andrade, "O esforço intelectual do Brasil contemporâneo" in *Revista do Brasil,* dezembro de 1923, n. 96, p. 383, grifo nosso).

[32] A grande diferença entre colagem e montagem, da forma que defendemos a partir das práticas das vanguardas do entreguerras, é que a colagem seria um resultado, um produto final, enquanto a montagem seria um meio, uma forma de conhecimento (Intermezzo, v. 1). As colagens artísticas modernas são conhecidas, partiam da técnica do *papier collé* (papel colado), diretamente relacionada a muitas pinturas modernas, mas também à prática da fotomontagem. A colagem teria, como o próprio termo diz, um caráter mais fixo, enquanto a montagem seria necessariamente provisória, contingente, baseada no processo que inclui desmontagens e remontagens. Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda,* considera a montagem um conceito que partiria das colagens cubistas na pintura: "Uma teoria da vanguarda deve partir do conceito de montagem sugerido pelas primeiras colagens cubistas" (Bürger 2017 [1974], p. 169).

[33] "Na análise do processo de montagem e colagem abordou-se o primeiro grande conjunto de citações da revista, ou seja, as citações soltas na página. Desta vez passa-se ao segundo conjunto, as citações intrincadas nos diferentes textos teóricos (...). A apropriação configura-se por meio de empréstimo direto (citação de fragmentos

com destaques gráficos), da alusão (a fatos históricos, obras, autores etc.), de citações indiretas (menção da autoria sem marcar tipograficamente a passagem) e da autocitação(...). Os fragmentos mais breves são selecionados e reproduzidos integralmente, visando à automatização do conteúdo do movimento. A repetição, como se observa através do levantamento realizado adiante, inicia-se com os pontos matrizes originários do 'Manifesto'. (...) O 'Manifesto' constituiu-se, ao mesmo tempo, em texto paródico e referente, na revista e nas pesquisas de Oswald de Andrade destinadas ao projeto final do 'Tratado de Antropofagia'" (Boaventura, 1985, p. 88).

34 "Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam o passeante a convicção" (Benjamin, 1987 [1928], p. 61). Já que a tradução da versão brasileira é confusa, segue o trecho original: "*Zitate in meiner Arbeit sind wie Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müssinggänger die Überzeugung abnehmen.*" Susan Sontag o explica brilhantemente: "O gosto por citações – e pela justaposição de citações incongruentes – é um gosto surrealista. Assim, Walter Benjamin – cuja sensibilidade surrealista é mais profunda do que se tem registro – era um apaixonado colecionador de citações" (*Sobre a fotografia*, São Paulo, Cia das Letras, 2010, original de 1977). De forma bem mais modesta e tímida, busca-se aqui, como o leitor já deve ter percebido, também usar citações, por vezes citações dentro de citações, para buscar a polifonia; são várias falas, por vezes conflitantes, tentando seguir também no texto um pensamento por montagens.

[35] Como explica Oswald em 1922, no *Jornal do Commercio*: "Klaxon é uma instituição séria, muito séria em meio da balbúrdia das cidades modernas, em que a gente só abre caminho e apitos esquisitos".

[36] Sérgio Cohn (2011) faz uma cronologia das revistas mais conhecidas – ou que mais circularam nacionalmente – em *Revistas de invenção, 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI.*

[37] "(...) o *nacionalismo metafísico,* de Graça Aranha, e o *nacionalismo prático verdeamarelo*, reformulado no grupo da *Anta* (Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Cândido Motta Filho etc.), diretamente ligados ao Modernismo, e o *espiritualismo católico* (...)" (Nunes in Andrade, p. 6).

[38] O próprio Oswald, no texto "Variações sobre o matriarcado" deixava claro que Bachofen "nunca foi um revolucionário" e estaria mais para um "turista erudito e rico". Nesse mesmo texto, Oswald retomou a crítica à "*História do Parentesco* do paulista Lévi-Strauss" por não ter dado a devida atenção ao matriarcado e ressaltou a importância do trabalho etnográfico de Malinovski: "quem melhor estudou a figura do pai nas tribos de estatuto materno. Para isso examinou longamente o selvagem e o primitivo, colhendo material decisivo, particularmente das Ilhas Trobriand" (Andrade, 1990, p. 213).

[39] Essa ideia foi desenvolvida no livro *Elogio aos errantes* (Salvador, EDUFBA, 2012).

[40] "Encerrou-se, dessa forma, o segundo ciclo do movimento. O primeiro, com a *Revista de Antropofagia,* teve apreciáveis proveitos para tomadas de contato. Penetrou em alguns núcleos jovens que agitavam as letras nos estados, com anseios de renovação; o segundo assinalou-se pela sua agressividade. Demoliu alguns elementos que, sem serem vanguardistas, figuravam na cena dos acontecimentos, numa ruidosa confusão de valores; na fase final (terceiro tempo), sem comichões de publicidade, começou-se a pensar, com mais serenidade, numa reestruturação de ideias, de modo a salvar resultados possíveis" (Bopp, 2006 [1965], p. 64). Raul Bopp foi autor de *Cobra Norato*, poema antropófago publicado em 1928 (escrito em 1922, portanto antes de *Macunaíma* de Mário de Andrade, livro que ficou bem mais conhecido), com capa de outro antropófago, Flávio de Carvalho. O poema começa por: "Um dia eu hei de morar nas terras do Sem-fim. Vou andando caminhando caminhando. Me misturo no ventre do mato mordendo raízes. Depois faço puçanga de flor de tajá de lagoa e mando chamar a Cobra Norato – Quero contar-te uma história. Vamos passear naquelas ilhas decotadas? Faz de conta que há luar. A noite chega de mansinho. Estrelas conversam em voz baixa. Brinco então de amarrar uma fita no pescoço e estrangulo a Cobra. Agora sim me enfio nessa pele de seda elástica e saio a correr o mundo (...)" (Bopp, 2009 [1922], p. 3).

[41] As suas famosas casas se aproximam da ideia da *Máquina de Morar* de Le Corbusier, mas a questão da máquina para ele estava diretamente ligada à questão urbana e, sobretudo, a um tipo de nomadismo, como podemos ver em texto de 1940 "A máquina e a casa do

homem do século XX": "A máquina dá ao homem um movimento variado, uma nova forma de nomadismo (...) Toda a beatitude ou o trabalho clássico de repetição passa a ser exercido pela máquina que toma o lugar do homem selvagem e apresenta ao mundo o espécime: o novo nômade do século XX. (...) O homem do século XX se utiliza da casa como ponto de passagem (...) à medida que a cidade adquire uma compreensão maior da ideia de coletividade, à medida que ela fornece coletivamente maior conforto e luxo, a importância da casa como centro único de atividade diminui. As atividades do homem se espalham mais pela cidade."

[42] J. Toledo, biógrafo de Flávio, descreveu: "A casa da fazenda, agora, estava toda decorada e a vegetação se mostrava viçosa, tornando a imensa piscina um lugar mais aconchegante e discreto para encontros sensuais... O velho hábito de nadar nu e a temerosa bandeira flaviana hasteada, davam o severo aviso de total proibição de intrusos, quem quer que fosse – de ingressar. E impressionantes cães adestrados cuidavam para que isso fosse mantido... Aquele costume, embora altamente salutar, criou na pequena e provinciana comunidade uma verdadeira lenda plena de devassidão orgiástica, com a qual estariam conluiadas as mais belas 'cortesãs' do Brasil" (Toledo, 1994, p. 369).

[43] Paul Rivet, por exemplo, escreveu no *Livro dos comensais:* "Em Valinhos, tive como outras vezes, todo o charme do Brasil graças a Flávio de Carvalho. Acolhida afetuosa. Comunhão na afeição dos Índios, repouso no meio de artistas livres, natureza exuberante:

palmeiras, bambus, cantos com flores maravilhosas. É suave passar horas na companhia de homens e mulheres que têm o culto da arte e da beleza. Obrigado" (Rivet, 12/10/1952). Rivet esteve no Brasil em 1952, a convite de Paulo Duarte, para oferecer um curso na USP sobre "As origens do Homem", Flávio, que acabava de voltar de sua expedição entre os índios Carajás, participou de algumas palestras do conhecido etnólogo francês e, a partir de então, os dois também se tornaram amigos.

44 Em uma grande matéria para a revista *Manchete* de 1967, "O antropófago Oswald de Andrade" (14/10/67), Flávio escreveu: "A propósito dos dentes de Oswald de Andrade, recordemos que ele, ao fim de sua antropofagia, apesar dos protestos do dentista, se fez confeccionar dentes especialmente grandes e largos, na frente do sorriso para, conforme me dizia, melhor mostrar seu *desejo de devorar o mundo*. Eram dentes do tamanho de dentes de cavalo. Com o tempo, os traços fisionômicos se adaptaram ao normal tamanho dos dentes, e a máscara antropofágica de devorador chegou a ser quase natural".

45 Os diferentes projetos para o Palácio do Governo, do concurso de 1927, foram expostos, e em seu projeto, conhecido como "Eficácia", Flávio desenhou grandes painéis para os salões de festas que mostravam mulheres dançando (a dança, ou bailado, é uma constante em todo seu trabalho), o que causou reações. No *Diário Nacional* de fevereiro de 1928, no texto "O palácio do Governo – a propósito do ante-projecto Efficácia" consta uma nota anônima

intitulada “Um revoltado” que comentava o projeto: “Proponho que o projeto Eficácia seja retirado da exposição durante o dia e que só seja exibido depois das oito da noite, hora em que os menores não poderão entrar. E é com meu pudor ofendido, em defesa da família paulista, temendo as futuras críticas à nossa civilização na história, que assim estou procedendo. Deus o poderá castigar com muito maior facilidade do que o Sr. Presidente do Estado.”

[46] Em outro prospecto publicitário, não datado, de seu escritório pode-se ler: “Arquitetura modernista – decoração interna – jardins cubistas e expressionistas – projetos de mobílias e lustres – fachadas e decoração de lojas de negócio – cinemas – restaurantes – projeto e execução de painéis decorativos – anúncios – escultura monumental em concreto armado, latão ou vidro – cenários de teatro e cinema – projeto e cálculo de estruturas metálicas e estruturas em concreto armado – administração e fiscalização de obras – orçamento – construções – urbanismo.”

[47] Não podemos deixar de relacionar *A Cidade do Homem Nu* de Flávio de Carvalho em 1930 com propostas críticas bem posteriores realizadas pelos situacionistas como o mapa psicogeográfico *The Naked City* (A cidade nua), proposto por Guy Debord em 1957, ou ainda a *Nova Babilônia*, proposta urbanística de Constant, inspirada nos povos nômades e ciganos europeus. Sobre os escritos situacionistas sobre a cidade: *Apologia da Deriva* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003).

[48] Não estamos fazendo distinções entre história hegemônica, dominante, dos "vencedores" ou "oficial", no entanto, a ideia de "História oficial", como proposta por Jeanne Marie Gagnebin, talvez seja a formulação mais adequada, sobretudo no campo da história moderna da arquitetura e urbanismo, que se opõe à ideia benjaminiana, também moderna, de história por saltos (*Ursprung*). "Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilhaçam a cronologia tranquila da *História oficial*, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido, como relata a anedota dos franco-atiradores (Tese XV), que destroem os relógios na noite da Revolução de Julho: parar o tempo para permitir o passado esquecido ou recalcado surgir de novo (*entspringen*, mesmo radical que *Ursprung*) e ser assim retomado e resgatado no atual" (Gagnebin, 2013, p. 9-10, grifo nosso).

[49] Sobre sua obra arquitetônica ver Luiz Carlos Daher, *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo* (São Paulo, Projeto Editores, 1982). Flávio de Carvalho também projetou cenários e figurinos para teatro e dança (bailados), decoração de carnaval, desenhou e vendeu persianas de alumínio: sua pequena empresa se chamava "Tropicalumínio", era uma pequena fábrica de venezianas "especialmente desenvolvidas para os países tropicais". O alumínio representava para ele a modernidade, estava também em seus cenários para teatro e dança, em suas cadeiras e móveis, como também na famosa capa do catálogo do 3º Salão de Maio. Além disso, escreveu bastante sobre a cidade; no *Diário da Noite* de

17/3/32, por exemplo, entrevistado sobre “uma concepção da cidade de amanhã”, afirma: “Não compreendo que se discuta ainda agora o problema da residência isolado do problema da cidade, como não compreendo a discussão dos problemas do homem sem se considerar a coletividade”. Em outro texto do Jornal do Brasil (28/6/1930), ao falar de Le Corbusier, considerado por ele já “um clássico da Arquitetura”, diz: “Esboça-se no mundo um desejo universal por um novo sistema social, o homem compreendeu que viver é mudar rapidamente, é conhecer aquilo que ainda não conhece”. Ainda sobre Flávio de Carvalho e o campo da arquitetura: a tese de Clara Pignaton, defendida no PPG-AU/FAUFBA em 2016, “Flávio de Carvalho - Fragmentos sobre a forma e o tempo”. Sobre suas experiências urbanas: *Elogio aos errantes* (Salvador, EDUFBA, 2012).

50 No relato do próprio Flávio, em uma entrevista no Diário da Noite (julho, 1930), ficava claro o tom de manifesto performático: “(...) a minha atuação nada tinha a ver com a tendência clássica e pacífica dos congressistas. A mesa do Congresso irritava-se com as minhas propostas e recusava tomar conhecimento das mesmas... li minha tese sobre ‘A Cidade do Homem Nu’ no meio de protestos, apartes tumultuosos dos delegados, interrupções e a presença inconveniente de um grupo de policiais requisitados na hora. Li-a até o fim, mesmo contra a vontade de muitos delegados que queriam fazer do Congresso um ambiente eucarístico de conventilho... E, sem que tivessem discutido suficientemente a tese, a mesa do Congresso encerrou-o”.

[51] Hoje já são vários os trabalhos que fazem essa aproximação, segundo Veronica Stigger, Haroldo de Campos e Décio Pignatari teriam sido os primeiros a fazê-lo: “Haroldo de Campos talvez tenha sido o primeiro a apontar o visionarismo de Flávio de Carvalho na dedicatória que lhe fez da primeira edição de *Poemas* de Maiakowsky, livro de traduções do poeta russo realizado com Boris Schnaiderman e Augusto de Campos, em 1967: ‘A Flávio de Carvalho: inventor do *happening*’. Quatro anos depois, Décio Pignatari, em *Contracomunicação,* corroboraria o juízo histórico de Haroldo: ‘com suas experiências da década de 30’, o artista foi ‘o precursor do *happening* no Brasil’” (Stiegger, 2014, p. 45). Um texto sobre o tema traz a discussão tanto para as artes cênicas quanto para a questão urbana – “Flávio de Carvalho e a Rua: Experiência e Performance” – foi publicado por Zeca Ligiéro na revista *Percevejo* (nº 7, 1999).

[52] Flávio realizou uma série de entrevistas com surrealistas: André Breton, Man Ray, Raymond Queneau, Roger Caillois, Tristan Tzara. Algumas das entrevistas foram publicadas: “Entrevistando André Breton” em *Cultura*, São Paulo, ano 1, número 5, 1939; “Voluptuoso e inesquecível: Man Ray, o fotógrafo mais famoso do mundo, fala ao Diário de São Paulo”, 1931. Na entrevista com Breton, este faz uma interessante definição do surrealismo: “O surrealismo no começo foi poético e artístico, e tornou-se depois psicológico. Nós achamos que *o surrealismo é um processo de conhecimento*” (grifo nosso).

[53] A carta convite data de 04/01/1935 e foi assinada pelo próprio editor da revista, Albert Skira, em carta timbrada com o nome da revista: éditions Albert Skira, Minotaure, Revue artistique et littéraire, 25, rue de la Boétie, Paris. Além de Skira, Flávio esteve durante sua viagem à Europa em 1934/1935 com vários artistas e intelectuais diretamente ligados ao movimento surrealista como André Breton, Salvador Dalí, Francis Picabia, Man Ray, Tristan Tzara, Alberto Giacometti, Paul Eluard, Louis Aragon e André Masson.

[54] Le Corbusier chegou a se referir a seus novos conhecidos antropófagos – "les jeunes de Saint-Paul" – e explicar seus propósitos em seu livro *Précisions,* publicado em 1930, um tipo de diário de viagem/coletânea de palestras de sua viagem pela América Latina em 1929. No "Prólogo Americano" do livro ele escreveu: "Les jeunes de Saint-Paul m'ont exposé leur thèse: nous sommes des 'Antropophages'; l'antropophagie n'était pas une coutume gloutonne; c'était un rite ésotérique, une communion avec les forces les meilleures. Le repas était mince, on était cent ou cinq cents à manger de la chair du guerrier capturé. Ce guerrier était valeureux; on assimilait ses vertus; mais encore, ce guerrier avait-il à son tour mangé la chair des propres guerriers de la tribu. Donc, em mangeant sa chair, on assimilait la chair même de ses propres ancêtres. Les jeunes de Saint-Paul, en se dénommant Antropophages, veulent exprimer par là qu'ils entendent faire face à la dissolution internationale, par l'adhésion aux principes héroiques dont le souvenir est encore présent" (1994 [1930], p. 17). A aproximação

entre Le Corbusier e os jovens antropófagos paulistas foi discutida na tese de doutorado de Daniela Ortiz: "*Routes of Modernitity or the Americas of Le Corbusier: Voyages, Affinities and Anthropophagy*" (ETH Zurich, 2017).

[55] Segundo Denise Mattar – curadora da exposição "Flávio de Carvalho, 100 anos de um revolucionário romântico" (catálogo, CCBB – RJ, em 1999) e propositora da republicação do livro *Experiência nº 2* por ocasião da exposição "O surrealismo" no CCBB do Rio de Janeiro em 2001 – Flávio de Carvalho colecionava "os mais curiosos epítetos e classificações: revolucionário romântico, pintor maldito, surrealista tropical, antropófago ideal, performático precoce, javali do asfalto, comedor de emoções...".

[56] Essas duas *Experiências* flavianas (nº 2 e nº 3), assim como a relação de Flávio de Carvalho com os surrealistas e seus textos publicados em jornais (mais voltados para moda e questões urbanas), já foram discutidas no livro *Elogio aos errantes* (Salvador, EDUFBA, 2012).

[57] Em uma entrevista para Luís Martins no Jornal do Comércio (22/05/1952), pode-se ler: "Qual a sua Experiência nº 1? Não houve. Ou melhor, houve, mas foi uma coisa sem interesse nenhum, que figura apenas em meu arquivo pessoal". Existem várias versões sobre o que teria sido essa experiência nº 1, Sangirardi Jr, que conviveu com Flávio de Carvalho, diz que esta fracassou (Sangirardi Jr., 1985). Outros autores, como Eduardo Kac, no livro de Rui Moreira Leite, afirmam que não houve a experiência nº 1 e que sua participação na expedição à Amazônia seria a experiência nº 4, apesar

de ele não a ter chamado assim: "Ele cria a categoria artística que chamou 'Experiência", palavra que guarda certa ambiguidade entre o experimento científico e a vivência pessoal do evento (...). Na primeira, que já desafia o óbvio ao se chamar nº 2, faz um estudo sobre psicologia das massas e religião, cruzando arte, psicologia e sociologia; na segunda, nº 3, questiona a transposição cega de moldes europeus aos trópicos, mesclando arte e moda; na terceira, nº 4, combina arte e antropologia ao fazer estudos de comunicação entre o que outrora se chamou 'nativo' e o 'civilizado'."

58 Narração de Flávio: "A procissão formada escoava vagarosa ao som de um cântico sem cadência. Massas de povo, cabeças descobertas, assistiam a passagem, embevecidos, saturados de bondade e autossatisfação. (...) Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes. A minha altura, acima do normal, me tornava mais visível, destacando a minha arrogância e facilitando a tarefa de chamar atenção. A princípio me olhavam com espanto – me refiro à assistência, porque aqueles que eram da procissão se portavam diferentemente, eles eram os eleitos de deus, os escolhidos, e formavam uma massa em movimento lento, contrastando em qualidade com a assistência imóvel; eram, portanto, praticamente, o único movimento em todo o imenso percurso da procissão e esta situação de movimento naturalmente exigia o monopólio da atenção geral, e uma presença perturbadora, como era a minha, deveria influir diferentemente na procissão

em movimento e na assistência." O livro *Experiência nº 2* (Carvalho, 2001, original de 1931) além de narrar a experiência, faz também uma análise bastante complexa baseada sobretudo na leitura psicológica do autor dos conflitos entre ele e a multidão, separada em procissão e assistência e, em seguida, com vários "personagens" de seu relato.

[59] A imagem de São Paulo como grande cidade, com seus prédios altos, como o edifício Martinelli, que vemos no cartaz do filme *São Paulo a Symphonia da Metrópole*, lançado em 1929 – filme bem próximo de *Metrópolis,* de 1927 –, destoava da mentalidade ainda bem provinciana de sua população, que já contabilizava 1 milhão de habitantes.

[60] Flávio de Carvalho fez ainda uma grande pesquisa arqueológico-antropológica sobre a indumentária que, segundo ele, seria publicada num livro contendo "mais ou menos 1160 páginas" – que seria como uma versão tropical flaviana do trabalho benjaminiano das passagens parisienses –, que ele chamava de "Reconstrução de um mundo perdido".

[61] Ele desenhou minuciosamente seu traje de verão – blusão e saiote – para o novo homem da cidade tropical e o descreve em texto manuscrito ao lado do seu desenho original, que mostra onde entra o ar, as pregas, as possíveis alterações, etc., de novembro de 1956: "New Look para verão – 2 peças – de Flávio de Carvalho. Tecido malha aberta, lavagem própria todas as noites em 3 minutos, seca em 3 horas, o que incomoda no calor é a transpiração que não se

evapora por falta de velocidade no ar e que só empasta no tecido. Só a necessidade defensiva e a perspicácia podem descongelar a rotina e introduzir um novo modelo-prestígio. (...) côres vivas substituem desejos [de] agressão, tendem a evitar guerras".

[62] A proposta do "homem nu" em Flávio, assim como a do "antropófago" em Oswald, funcionavam como imagens de pensamento (no sentido benjaminiano): imagens de pensamento "em estado selvagem".

[63] No texto "Recordação do Clube dos Artistas Modernos", publicado na RASM em 1939, Flávio escreveu: "Organizei então o famoso mês das Crianças e dos Loucos, com exposições de desenhos, pintura e escultura dos alienados do Hospital de Juquerí, de crianças das escolas públicas de São Paulo e de particulares, em conjunto com uma série de conferências por especialistas no assunto. Como complemento se realizaria uma Noite dos Poetas Alienados (...) O certame visava focar a importância psicológica e filosófica da arte do louco e das crianças, e mostrar o erro cometido por professores, imbuídos de rotina e ritual, quando corrigem os desenhos de crianças e os adaptam a suas rotinas". Como vimos, na revista *Documents* (1929) há também séries de desenhos de crianças, Walter Benjamin também escreveu muito sobre as crianças na época; em *Rua de Mão Única* (1928), por exemplo, pode-se ler uma associação entre o resíduo, outra ideia flaviana, e as crianças que "sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção (...) Em produtos residuais reconhecem o rosto

que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente". No caso do Flávio não há como não relacionar, por evidente oposição, sua iniciativa libertária com aquela disciplinadora, no mesmo período, de Mário de Andrade no Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, que implantou os Parques Infantis na cidade. Como escreveu Carlos Sandroni, baseado em Foucault, sobre o Departamento: "tratava-se de fazer avançar o processo de disciplinarização da sociedade". No caso, tratava-se também da "disciplinarização" dos corpos das crianças, como se pode ver nas fotografias das atividades esportivas promovidas nos parques infantis (1936), do acervo da Secretaria Municipal de Cultura de SP. Flávio, por sua vez, fazia sua crítica a essa forma de educação disciplinadora ao aproximar crianças e "loucos".

[64] O espetáculo chegou a ser remontado uma única vez durante a passagem de Roger Caillois – que tinha fugido do regime de Vichy para Argentina e participava do grupo de Victoria Ocampo –, por São Paulo em 1943, com a presença de vários amigos e artistas no palco do restaurante Recreio Molinaro, e na ocasião são apresentadas também (segundo J. Toledo, p. 362): "números de dança afro-brasileiras, intituladas pelo próprio Flávio: *Jongo de Escravidão, Tambu, Samba Absoluto de Pirapora.*" Oswald escreveu sobre a remontagem: "O Teatro da Experiência não foi somente um zabumba estético. Aliás, esse lado da estética do que é nosso, do Pirapora, da Praça Onze, pode ser realizado por um só homem: Flávio de Carvalho. Estou com ele pela audácia que ele representa no nosso meio, secularmente morto. Estamos no ponto decisivo em que a

arte do povo, espontânea e criadora, se torna arte documentária. Fixando Pirapora, ela renasce nas mãos diabólicas de Flávio de Carvalho" (Diário de São Paulo, 25/06/1943).

[65] Pouco depois da abertura do 1º Salão de Maio (inaugurado em 25/05/1937), podia-se ler nos jornais: "A burguesia paulistana patrocina uma exposição de arte revolucionária e comunista! Há em São Paulo, um grupo de 'artistas' comunistas e judaizantes que já tem causado devastações tremendas nos domínios do bom-gosto e da decência. Filiam-se alguns daquele célebre movimento 'antropofágico' que, antes da revolução de 30, perpetrou uma série de atentados contra a arte e a moralidade. (...) Entre todos, destacam-se os indefectíveis Lasar Segall e Flávio de Carvalho, este último autor da famosa 'Experiência nº 2' em que desrespeitou um dos mais solenes atos do culto católico, dando assim, provas da virulência do seu anti-clericalismo." (*O Legionário*, São Paulo, 13/06/1937). No catálogo do 2º Salão de Maio (inaugurado em 27/06/1938) já em pleno regime do Estado Novo, Flávio escreveu: "As forças que levam à realização de uma obra de arte nunca podem ser repetidas porque são o produto de uma luta entre a exuberância anímica do artista e o meio ambiente. Luta esta, irreproduzível e que termina sempre na obra de arte como manifestação de equilíbrio. O 'Salão de Maio mostra a fase mais viva dessa luta no nosso país porque não se deixa influenciar pelos elementos do meio ambiente estranhos à luta".

[66] Em artigo intitulado “A única arte que presta é a arte anormal”, Flávio anuncia o que seria uma “ciência” que, de fato, ele já demonstrava com a sua prática, em particular nas suas experiências, nas suas deambulações urbanas: “O problema estético hoje não é mais a abstração lírica cheia de impasses lógicos, mas pertence em grande parte aos domínios da psicopatologia, e de uma ciência que ainda está por se criar e que bem poderia se chamar *psicoetnografia*” (Carvalho, 1936, grifo nosso).

[67] Mais de quarenta anos depois, Luís Martins, próximo de Flávio na época, escreveu algo próximo: “Mais do que Oswald de Andrade e muito mais do que Mário, Flávio de Carvalho passou desde então a representar, em São Paulo, o espírito da rebeldia e inconformismo, não só pela ousadia vanguardista em sua obra literária e artística, como pela ‘ação de presença’, inquietante e provocadora” (O Estado de São Paulo, 02/01/1977). A “ação de presença” de Martins seria o que estamos já chamando de *performance* e *happening* apesar de que, na época, esses termos ainda não fossem efetivamente utilizados.

[68] “Flávio de Carvalho não é modernista, mas pós-modernista. Ele tem a coragem de ter medo e de descrever seus medos. E tem coragem de detestar os ruídos das máquinas insubmissas que ainda nos cercam e de confessar sua repugnância. Ele já não é da idade que Lewis Mumford chamou de paleotécnica – e a que pertencem ainda os nossos “modernistas”, principalmente os do Rio – mas da neotécnica. Já não é da idade do homem agachado diante das

máquinas grandiosas e com desgosto e até vergonha de ser de carne e de nervos, e não de ferro e de aço como as próprias máquinas. É da idade do homem retomando o seu lugar de elemento mais importante que a máquina na paisagem do mundo." (Freyre, in Carvalho, 2005 [1936], p. 9).

69 Mário mantinha certa distância de Flávio, de alguma forma ele o assustava, talvez por sua perspicácia psicanalítica, que se torna explícita em seus desenhos e pinturas. Mário teria dito de seu retrato feito por ele: "quando olho meu retrato feito pelo Segall, eu me sinto bem. É o meu convencional, o decente, o que se apresenta em público. Quando defronto o meu retrato feito pelo Flávio, sinto-me assustado, pois vejo nele o lado tenebroso da minha pessoa, o lado que escondo dos outros" (publicado em "Notas sobre Mário de Andrade, por Flávio de Carvalho", 1948). Mário, já vimos, tinha divergências sérias com os antropófagos mais radicais, ou mais intuitivos, e por isso mantinha a distância, sobretudo após o desentendimento com Oswald em 1929.

70 Após sua expedição na Amazônia em 1958, Flávio deu uma entrevista no Hotel da Bahia que foi publicada no Diário de Notícias (19/11/1958): "Preferi voltar pelo litoral. Ainda ontem fiz um passeio de jangada e vim matar saudades da Bahia que acho *a cidade mais bela do mundo*. E você sabe, tenho muito medo que estraguem a Bahia porque a tendência hoje é de se estragar tudo" (grifo nosso).

71 "Uma coleção de ossos é portanto mais importante a um observador que os ossos do próprio observador (...) A sensibilidade do

homem são, precisamente, os ossos do mundo organizados em coleção (...) O homem vive no seu mundo, mas raramente se dá ao trabalho de examinar o mundo em que vive. Um exame dos objetos do mundo e das coisas encontradas no correr da vida, não somente desperta nova sensibilidade no indivíduo, e que antes se achava adormecida, mas também estabelece uma ligação anímica maior entre o indivíduo e o objeto examinado (...) Sem dúvida, por uma ironia natural, as recordações da história se congregam nos resíduos abandonados pelo homem e não destruídos. (...) Toda a força que orienta a pesquisa do homem surge da grande sugestibilidade dos resíduos do mundo" (Carvalho, 2005[1936]).

72 Seu *Caderno de anotações de viagem,* versão original manuscrita e ilustrada do livro, que fazia parte da biblioteca da Fazenda Capuava não consta de seus arquivos oficiais (hoje no CEDAE/Unicamp) e não conseguimos encontrá-lo. Consta que o caderno foi exibido na 17ª Bienal de SP em 1983.

73 Um primeiro álbum se concentra nos projetos de concursos que Flávio assinava como "Eficácia", na Experiência nº 2, mas também na apresentação da tese sobre "*A Cidade do Homem Nu*" e outras propostas urbanísticas. O segundo se concentra no CAM e no Teatro da Experiência (alguns recortes figuram do álbum anterior). Um terceiro se concentra na viagem à Europa, inclusive com os endereços de artistas e intelectuais com quem Flávio se encontrou, algumas de suas exposições, propostas arquitetônicas e propostas teóricas, terminando por sua viagem aos países andinos em 1947.

O quarto álbum, inacabado, apesar de bem pouco cronológico e menos temático, parece ter sido abandonado perto dos anos 1950.

[74] Essa viagem foi também para participar do VI Congresso Pan Americano de Arquitetos. Flávio se encontrou com o arquiteto e parlamentar Fernando Terry, que se tornou depois presidente do Peru, com quem visitou a experiência moderna de habitação popular PREVI. Flávio escreveu sobre Terry: "O Peru teve a felicidade um tanto rara, nos países sul americanos de eleger para o parlamento, Fernando Belaunde Terry, um jovem técnico, audaz professor de Urbanismo e arquiteto inteiramente integrado na corrente atual da arte moderna e, cuja inteligência, vivacidade e competência já vêm se fazendo sentir poderosamente na capital do país andino, com a construção de cidades populares, uma das quais, já se encontra terminada e pronta para uso. É esse, um caso único na América do Sul, pois creio que é a nossa única cidade operária já construída e em funcionamento" (Diário de São Paulo, 04/01/1948). No Chile hospedou-se na casa de seu amigo Pablo Neruda e, na Bolívia, encontrou com Jehan Vellard, etnógrafo francês especialista em tribos andinas, com quem realizou também algumas incursões etnográficas.

[75] "Alheio ao mesquinho comportamento de alguns elegantes 'exploradores amadores' e todo integrado aos costumes da aldeia indígena Carajá, ao iniciar-se uma festa-ritual da fertilidade, Flávio animou-se demais, arrancou todas as roupas e, completamente nu, passou a dançar junto ao grupo de índios meio perturbados com a

sua estatura e – o que é mais curioso – com o tamanho exagerado de seu membro, que balançava à vontade e causava perplexidade a todos" (Toledo, 1994, p. 462) Toledo ainda contou que Flávio fez uma palestra em que faz uma crítica à colonização e mostra uma preocupação de preservação da cultura indígena: "Tudo isso deve ser estudado antes que se torne impossível. O contato com a civilização até agora foi prejudicial para os índios. Desapareceram suas tradições mais legítimas e belas, suas festas vão perdendo o sentido, sem que sejam substituídos por autênticos valores da vida civilizada" (Carvalho apud Toledo, 1994, p. 462).

[76] Flávio esteve em Natal em janeiro de 1958 para participar do Primeiro Congresso de Folclore, organizado por Câmara Cascudo, amigo de Mário de Andrade e, como vimos, chefe integralista local.

[77] Gilberto Freyre por ocasião da morte de Flávio de Carvalho escreve um artigo para recordar o amigo (publicado no Diário de Pernambuco em 1973), onde lembra o convite "para prefaciar aquele livro revolucionário, anárquico, aparentemente *blagueur*, mas na verdade cheio de sugestões sérias e novas, intitulado Ossos do mundo". Lembra também do seu *New Look*: "Impossível deixar-se de recordar outro seu famoso experimento, o de um trajo adaptado a situações tropical e semitropical do Brasil. Foi outro escândalo por ele provocado em São Paulo, com repercussão no Brasil inteiro e até fora do Brasil. Consideraram-no de novo louco. Ou exibicionista mórbido. A verdade é que, no essencial, ele tinha razão".

[78] Em sua palestra na UFPE em 1967 Flávio explicou a *Experiência nº 3*: “A minha intenção de projetar um traje adequado ao trópico era somente uma necessidade de modificação da indumentária, mas também era um prognóstico, foi um prognóstico feito há 11 anos atrás de acontecimentos que estão se iniciando hoje. (...) A indumentária que inventei era provida de válvulas no blusão, de maneira que o movimento dos braços permitia a renovação do ar situado entre o tecido e o corpo, enquanto que o movimento das pernas permitia a renovação do ar entre o saiote e o corpo” (Flávio de Carvalho, 1967).

[79] Flávio de Carvalho escreveu em 1955 uma série textos sobre a cidade e as questões urbanas. Tratando, sobretudo, da questão do transporte e do trânsito urbano, na sua coluna “Casa, homem, paisagem”, no *Diário de São Paulo.* Na sequência ele escreveu entre março e novembro de 1956 – passando diretamente da questão da cidade e da paisagem para a questão do corpo e da roupa – uma longa série de textos sobre “A moda e o novo homem”. Os textos sobre o vestuário preparavam o público para sua *Experiência nº 3*. Esses textos já foram discutidos no livro *Elogio aos errantes* (Salvador, EDUFBA, 2012).

[80] Os tropicalistas buscaram transformar a *Antropofagia* proposta por Oswald no que eles chamaram de “Superantropofagia” como explica Hélio Oiticica em 1967: “A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma

espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o diretamente numa Superantropofagia" (Oiticica, 1967). A *Tropicália* de Hélio Oiticica pode ser vista como síntese perfeita do chamado movimento "Tropicália", uma contestação do mito da pureza na arte em geral e do chamado bom gosto; a incorporação das experiências mais populares, como a arquitetura e a forma de vida comunitária da favela; e aquilo que será também a maior ambiguidade tropicalista: simultaneamente, a incorporação da cultura de massa em uma postura crítica e apologética. Oiticica buscava com *Tropicália*, fazer a "obra mais antropofágica da arte brasileira", com sua ambiência tropical exagerada, ou seja, devorar a própria antropofagia oswaldiana (Jacques, 2001 e 2012).

81 "A antropofagia foi a única contribuição realmente anticolonialista que geramos, contribuição que anacronizou completa e antecipadamente o célebre clichê cebrapiano-marxista sobre as "ideias fora do lugar". Ela jogava os índios para o futuro e para o ecúmeno; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo. Era e é uma teoria realmente revolucionária..." (Viveiros de Castro, 2007, p. 168).

Epílogo

"A PUREZA É UM MITO"

> O penetrável chave da minha nova conceituação da "obra", do significado da "arte", do conceito de antiarte, é o que possui, no seu interior, a inscrição **A PUREZA É UM MITO.** (Oiticica, 1967, grifo nosso)

No texto manuscrito "Tropicália (planos para construção)", datado de 16 de abril de 1967, Hélio Oiticica contrapôs seu novo trabalho artístico, *Tropicália*[1], ao que "era idealista (...), ao evento de construção de Brasília [nova capital] na época." Ele escreveu: "seria a quebra com todo o passado idealizante e foi concebido em 1966. A palavra [referindo-se à inscrição "A pureza é um mito"] toma um sentido importante, não só poético, mas dialético". Ao contestar o princípio moderno da pureza – ao menos a partir do neoconcretismo nas artes plásticas e, sobretudo, de sua determinante experiência nas favelas cariocas[2] –, Oiticica passou a contestar também a construção da nova capital federal, Brasília, que se tornou a imagem da cidade moderna por excelência[3].

Brasília tornou-se o mito urbano da pureza moderna, a grande "publicidade do urbanismo" como diziam os

situacionistas[4], o grande ícone internacional da cidade funcional e do purismo formal moderno, enquanto *Tropicália* de Oiticica também passou a ser vista como ícone do movimento tropicalista (ou do chamado tropicalismo[5]) que, de maneira oposta, buscava a contestação do mito da pureza na arte; a incorporação das experiências mais populares e do "pensamento em estado selvagem", como a arquitetura e a forma de vida comunitária das favelas; e, também, a maior ambivalência tropicalista, a incorporação da cultura de massa com postura ao mesmo tempo crítica e apologética. Oiticica visava com *Tropicália* fazer a "obra mais antropofágica da arte brasileira"; com sua ambiência tropical exagerada, atualizar a antropofagia do final dos anos 1920 e também sua luta anticolonialista – iniciada bem antes dos estudos ditos pós-coloniais ou da "moda decolonial"[6] –, propondo, como o artista dizia, uma "superantropofagia", que buscaria impedir certo colonialismo cultural ainda existente na geração de artistas "modernistas" mais distantes da cultura urbana popular, propondo uma experiência mais próxima dos morros, da arquitetura das favelas cariocas, das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos: "a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios".

> Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente "brasileira" ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional.

> Tudo começou com a formação do *Parangolé* em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e consequentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – **a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios** etc. (Hélio Oiticica, 1968, texto "Aspiro ao Grande Labirinto", grifo nosso).

> A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o diretamente numa **superantropofagia** (Hélio Oiticica, 1967, texto "Esquema Geral da Nova Objetividade", grifo nosso).

A relação entre os dois movimentos – *Tropicália* e *Antropofagia* – é nítida, mas, para a nova geração tropicalista, a mistura entre a vanguarda artística e a cultura "primitiva" ou "em estado selvagem", através da cultura popular, tinha que passar por uma "vivência" direta. A situação política e econômica do país nesses dois momentos era bem diferente: nos anos 1960 já se estava longe da visão mais utópica dos anos 1920 e começava-se a duvidar do projeto desenvolvimentista brasileiro, sobretudo do "milagre econômico" dos anos 1950. No entanto, foi exatamente em 1960 que

Brasília, talvez a imagem mais forte da afirmação nacional moderna, foi inaugurada.

O projeto moderno desenvolvimentista partia da ideia de um progresso técnico funcionalista e, no caso da capital, de pureza formal, arquitetônica e urbanística. Construída no planalto central do país, no meio do cerrado, em apenas três anos, Brasília passou assim a ser vista como o grande ícone, o maior mito da própria modernização nacional ou latino-americana, materializando o próprio "milagre"[7]. Segundo Adrián Gorelik, tratava-se também da "realização da cidade mítica na representação cultural da modernidade latino-americana" pois, ainda segundo o historiador argentino, "Brasília nasceu reivindicando-se tanto como obra de arte como de urbanismo e, por isso, monumento da modernidade" (2005). O traçado de seu Plano-Piloto, projeto de Lucio Costa de 1956[8], retomava os princípios racionalistas da cidade moderna funcionalista defendida por Le Corbusier, em particular a famosa proposta de separação das quatro funções no espaço – circulação, habitação, trabalho, lazer – da Carta de Atenas[9], resultado do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) sobre "A cidade funcional", realizado em 1933. O projeto para a capital reunia, assim, tanto os anseios desenvolvimentistas nacionais quanto os discursos funcionalistas proclamados pelo movimento moderno em arquitetura e urbanismo.

No entanto, a nova cidade funcional, capital nacional, foi construída como ícone moderno por meio de uma série de "apagamentos" [10] históricos, ou como escreveu James Holston, a partir da "estética do apagamento e da reinscrição, da possibilidade apontada pela arquitetura e pelo planejamento modernista de apagar a velha ordem e reinscrever uma nova"(2010 [1993], p. 208). Carlos Nelson Ferreira dos Santos, por sua vez, sugeriu que a construção de Brasília funcionou como um imenso espelho nacional, que recusava suas próprias impurezas: "a cidade havia sido feita para filtrar o que houvesse de feio ou desagradável (...) na expurgação do que era inaceitável no caráter nacional: seríamos belos, porque nos queríamos belos. Um espaço concebido racionalmente não daria lugar às fealdades de nossa sociedade e mostraria os antídotos para lidar com elas" (2012 [1979], p. 199).

A inauguração da capital moderna, construção *ex nihilo*, deveria funcionar como marco refundador do país. Mas essa refundação moderna, apesar de ter ocorrido em momento democrático e com discurso de superação de lógicas coloniais passadas, apropriou-se do próprio imaginário do violento[11] processo de colonização do país. A refundação recorreu ao imaginário colonial das conquistas[12]: o presidente Juscelino Kubitschek tomou para si a imagem do primeiro governador geral do Brasil, Tomé de Souza, apresentando-se ainda como um novo bandeirante e, logo no início das obras da capital, ainda em 1957, reencenou minuciosamente a primeira missa

brasileira no país, fato considerado pela história oficial como o início dos processos "civilizatórios"[13]. Para antropófagos e superantropófagos, em oposição à missa encomendada por Cabral, o maior marco fundador da história do país foi a deglutição do bispo Sardinha, em um banquete antropofágico no litoral do Nordeste.

A principal tensão antropófaga – entre pureza moderna e impurezas selvagens, entre progresso e "atraso" –, retomada e atualizada pelos tropicalistas como herança crítica e irreverente, aparecia também em várias faixas do disco-manifesto *Tropicália ou panis e circensis*. As canções eram, como dizia Oiticica, "delírios concretos", montagens quase cinematográficas, como seu "quase-cinema". A montagem das diferentes imagens das canções fazia surgir uma temporalidade diferente, não linear, embriagante. Na canção *Geleia geral*, expressão que se consolidou como um sinônimo da própria *Tropicália* enquanto movimento, Gilberto Gil e Torquato Neto retomam o *Manifesto Antropófago* de 1928: "A alegria é a prova dos nove [...] Pindorama, país do futuro [...] Pego um jato/viajo/arrebento [...] Voz do morro, pilão de concreto/Tropicália, bananas ao vento". Em 1968, enquanto a ditadura militar se reforçava no país com o AI-5, Caetano Veloso lançava em disco, com uma capa também tropicalista de Rogério Duarte, *Alegria, alegria* ("por que não?/ por que não?") e a canção, também intitulada Tropicália[14], que começava por: "Sobre a cabeça os aviões/ sob os meus pés

os caminhões/ aponta contra os chapadões/ meu nariz / eu organizo o movimento/ eu oriento o carnaval/ eu inauguro o monumento/ no planalto central do país."

A "canção-monumento", como disse o próprio Caetano Veloso,[15] ao mesmo tempo em que denotava essa vontade construtiva evocada por Oiticica no texto manifesto "Nova objetividade brasileira" de 1967 – "eu inauguro o monumento" – também fazia uma ressalva importante: "o monumento é de papel crepom e prata". Eis novamente a alusão à nova capital federal, o monumento moderno no planalto central do país, Brasília, ícone da arquitetura e urbanismo modernos, da modernização nacional e, também, nesse momento, sede da repressora ditadura militar.[16] Monumento ao mesmo tempo da cultura e da barbárie, para retomar a formulação benjaminiana[17]. *Tropicália* como o Outro de Brasília, ou na formulação de Carlos Basualdo: "Brasília é o dado real, efetivo, ao qual se contrapõe seu duplo mítico, Tropicália".[18] O Brasil de *Tropicália* e de Brasília mas, também, de impuras tropicálias que sempre sobrevivem (no sentido da sobrevivência – *Nachleben* – em Warburg) em puristas brasílias. O mais importante aqui é compreender que Brasília não poderia existir sem suas tropicálias – ou o Plano-Piloto sem suas cidades-satélites – e que é da tensão desta relação entre elas que algo potente poderá emergir. A pureza glorificada pela história oficial do movimento moderno é um mito, como bem disse Oiticica, pois inevitavelmente coexiste com

outra "tradição" impura – por vezes os mesmos personagens estão em ambas[19] –, da qual reivindicamos aqui a herança. Herança também moderna, mas crítica, por valorizar a alteridade e a multiplicidade e questionar o mito da pureza e a tradição colonial.

Em seu relatório do Plano-Piloto, Lucio Costa escreveu que Brasília "nasceu de um gesto primário de quem assinala um lugar ou que dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz" (1956). A conhecida foto aérea de Mario Fontenelle de 1957 – imagem do cruzamento dos eixos rodoviário e monumental que definem o Plano-Piloto, considerado o "marco-zero" da nova capital no meio do cerrado –, mostra bem o traçado em forma de cruz no território no momento inicial da construção da capital. A cruz católica colonial – erguida na primeira missa em 1500, símbolo da conquista do território a ser colonizado e catequizado pelos portugueses –, ressurgiu após exatos 457 anos tanto no traçado no solo, "os dois eixos cruzando-se em ângulo reto", quanto na primeira missa de Brasília com a cruz erguida no ponto mais alto do planalto central, sem dúvida um gesto de atualização da tomada de posse colonial e jesuítica, agora no projeto moderno da nova capital. O poeta Nicolas Behr comentou de forma irônica: "Brasília nasceu de um gesto primário. Dois eixos cruzando. Ou seja: o próprio sinal da cruz. Como quem pede benção ou perdão".[20]

O urbanista, em outro trecho do mesmo relatório-projeto-memorial, explicita o ato simbólico de tomar posse de um território dentro da tradição colonial: "Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial" (Costa, 1956). Em várias ocasiões, Costa se refere ao cerrado como um "deserto" (ver nota 7), desconsiderando os povos tradicionais que aí viviam bem antes da existência da capital sonhada pelo "Patriarca"[21] – como a população indígena[22] e quilombola[23] –, que também chegaram a participar direta ou indiretamente de sua construção. Além de questionar criticamente o caráter abertamente colonial da construção da capital no meio do país, é importante que se perceba a relação direta desse gesto colonizador com o mito da pureza, que também está na base do projeto racionalista assinado por Lucio Costa.

O próprio traçado purista e descontextualizado do Plano-Piloto em forma de cruz ou avião é o avesso da complexa impureza formal das favelas brasileiras, ou da própria periferia mais pobre de Brasília, no próprio entorno do Plano-Piloto. Cidades-satélite – uma das mais conhecidas, Ceilândia, a cidade da antiga CEI: Cia. de Erradicação de Invasões/Favelas do DF[24] – onde mora, ainda hoje, parte dos antigos candangos[25]. Foram esses operários nativos junto aos que vieram de várias áreas do país e moravam em favelas improvisadas na época da construção da nova capital – como a Cidade Livre[26], oficialmente nomeada de Núcleo Bandeirante (é recorrente,

e sintomática, a alusão às bandeiras e aos bandeirantes na história da capital) –, que construíram Brasília com as próprias mãos, muitas vezes sem qualquer formação prévia para tal (*bricoleurs,* no sentido lévi-straussiano). Esses candangos, chamados heróis[27] da construção, logo depois da inauguração da capital, foram removidos e expulsos para os arredores mais distantes do Plano-Piloto – projetado e reservado somente para os funcionários da capital federal – enquanto os que moravam na Vila Amaury[28], por exemplo, tiveram suas moradias literalmente afogadas.

Para além de uma aparente oposição binária entre *Tropicália* e Brasília, ao olharmos a cidade com maior atenção como, por exemplo, a partir de fotografias do momento de sua construção, como aquelas de Marcel Gautherot[29], podemos ver que o "espírito" de *Tropicália* – para falar como James Holston (2010) que no aniversário de 50 anos da cidade clamava por libertar o "espírito de Brasília", um espírito experimental que teria sido congelado com seu tombamento patrimonial – sempre esteve presente, mesmo que à revelia, em Brasília. Mesmo no Plano-Piloto, projetado para ser regular, uniformizado e homogeneizador (segregado socialmente), podem-se encontrar alguns traços de *Tropicália* nos numerosos rastros dos pedestres que criam caminhos sinuosos e improvisados nos amplos gramados da cidade ou ainda nas poucas vilas (favelas) improvisadas que conseguiram resistir e permanecer e, assim, desviam de seu traçado

mais regular, como a Vila Planalto.[30] Não há projeto urbano construído, por mais racionalista ou funcionalista que for, que não seja permanentemente atualizado, no cotidiano, por seus praticantes ordinários.

As fotos históricas de Gautherot, os vários textos críticos sobre a cidade desde o fim dos anos 1950 (como os dos situacionistas, nota 4), ou ainda, um simples passeio pela movimentada e popular rodoviária da capital federal, mostram que impurezas em estado selvagem não só permanecem presentes ainda hoje em Brasília, como existem desde antes de sua inauguração, antes mesmo de sua construção no cerrado. Construção esta bastante rudimentar e arcaica, extremamente perigosa, nesse gigantesco canteiro de obras no planalto central do país, que formou uma enorme população de operários candangos. Na própria devoração crítica dos ícones e mitos – tanto de *Tropicália,* transformada em ícone fundador tropicalista, quanto de Brasília, projetada como mito urbano da "tradição" moderna mais purista – encontra-se o que sobrevive de *Tropicália* em Brasília, ou seja, chega-se ao Outro (os vários outros) do projeto moderno purista, à própria potência da alteridade que, como procuramos mostrar, é parte constitutiva desta mitológica "pureza" da capital: dos nativos (do que foi considerado "deserto") aos próprios construtores da cidade moderna (sendo que alguns quilombolas e indígenas também participaram da construção), os numerosos candangos anônimos sobreviventes.[31]

Os candangos, muitos migrantes nômades sem qualquer tipo de formação ou experiência em construção, se aproximam daquilo que Oiticica chamou antes de "gênio anônimo coletivo"[32] e Lévi-Strauss de *bricoleurs*. Aproximam-se também daqueles que Milton Santos chamava de "homens lentos" e Ana Clara Torres Ribeiro, de "sujeitos corporificados" ou de "vários outros"[33], sem dúvida alguma, os candangos ainda carregam esse "espírito" de *Tropicália* em seus próprios corpos, incorporando assim, diferentes tropicálias em Brasília. Que fique claro, não propomos opor Brasília e *Tropicália* – pureza moderna e impureza *em estado selvagem* –, mas sim articulá-las para compreender suas relações mais indissociáveis. Trata-se, portanto, de compreender a coexistência na capital moderna purista de seus próprios traços inevitáveis de impureza e de pensamento *em estado selvagem* (e da prática da bricolagem). Trata-se do reconhecimento da existência de uma "modernidade candanga", algo próximo do que Eduardo Kingman Garcés chamou de "modernidade popular", ao se referir às práticas dos indígenas andinos em Quito. Trata-se de mostrar os vários outros do próprio moderno (ou da modernidade), que também são modernos: os outros modernos (recalcados, vencidos, esquecidos ou apagados) ou modernos "em estado selvagem".

A herança antropófaga dos anos 1920, claramente reivindicada por Oiticica com sua *Tropicália*, seria, portanto, uma herança da incorporação – a partir da própria devoração

–desses vários outros, muitos também modernos, herança de uma potência de alteridade do "pensamento em estado selvagem". O mito da pureza da "tradição" moderna hegemônica, a grande "vencedora" da história oficial do movimento moderno em arquitetura e urbanismo, seria o maior responsável pela tentativa (mesmo parcialmente frustrada, como mostra bem o caso de Brasília) de "apagamento" destes vários outros no pensamento urbanístico moderno. Assim, para reivindicar uma outra herança moderna, entre outras tantas possíveis – a partir de uma montagem (do processo de montagem-remontagem- desmontagem, v. 1) que apontasse outros nexos decorrentes de relações improváveis, inesperadas e imprevisíveis (nosso esforço ao longo desta *Montagem de uma outra herança)* –, foi preciso também reivindicar, sobretudo em nosso caso brasileiro, a herança antropófaga da devoração, da incorporação com sua radical potência de alteridade. Trata-se de um modo de relação com a alteridade que não autoriza qualquer forma de apagamento dos vários outros e de suas diferenças (por atos de homogeneização) nem mesmo o seu confinamento em identidades fixas e sedentárias (por purismos identitários), ambos processos recorrentes até hoje, sobretudo no mais atual "projeto" em curso de cidade neoliberal (por vezes neofascista também), em seu violento processo – como no período colonial – de eliminação efetiva (ou de separação segregatória) dos vários outros e de suas diferenças.

> A percepção da existência do Outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança, é este, penso eu, um dos muitos imaginários de soberania, característico tanto da primeira quanto da última modernidade (Mbembe, 2018, p. 20).

Suely Rolnik, em seus textos e conferências sobre a *Antropofagia*, chamou a produção de subjetividade da *Antropofagia*, atualizada pela *Tropicália*, de “subjetividade flexível antropofágica”, algo bem próximo da ideia de “flexibilidade tropical” em Milton Santos ou ainda da ideia de “racionalidade alternativa” em Ana Clara Torres Ribeiro, que também se opõem a uma subjetividade flexível da cidade neoliberal na globalização. Rolnik insistiu em distinguir as duas cenas mais comentadas do imaginário do “banquete antropofágico”: a já citada devoração do bispo Sardinha e dos membros de sua tripulação, segundo ela “episódio fundador da história da catequese no Brasil, empreendimento que visou estabelecer as bases subjetivas e culturais para a colonização do país”; e a renúncia à devoração de Hans Staden, considerado covarde, narrativa que, “contada pelo próprio Staden, funda a literatura de viagens do Brasil colonial”[34]. O que diferencia essas duas narrativas antropofágicas – “O outro é para ser devorado ou abandonado. Não é qualquer um que se devora” –, são, sobretudo, as distintas relações estabelecidas com a alteridade ou

com o “outrem”[35], como prefere Achille Mbembe: “É verdade que o mundo é, antes de tudo, uma forma de relação a si. Mas não há nenhuma relação a si que não passe pela relação com outrem. O outrem é a um tempo a diferença e o semelhante reunidos” (2018, p. 307).

Eduardo Viveiros de Castro também buscou relacionar a “antropofagia enquanto antropologia”, uma vez que, como ele escreveu em *Metafísicas canibais*: “o que, do inimigo, era realmente devorado? (...) O que se assimilava da vítima eram os signos de sua alteridade” (2015, p. 160). O antropólogo, já vimos, chamou essa autodeterminação mútua pelo ponto de vista do inimigo a partir das práticas antropofágicas – a devoração como forma de construção do eu como Outro – de *Perspectivismo Ameríndio*: “’Através’ de *seu* inimigo, o matador awaeté vê-se ou põe-se *como* inimigo, ‘enquanto’ inimigo. Ele se aprende como sujeito a partir do momento em que vê a si mesmo através do olhar de sua vítima, ou antes, em que ele pronuncia sua própria singularidade pela voz do outro. Perspectivismo” (2015, p. 161). Viveiros de Castro assumiu a herança intelectual de Lévi-Strauss sobre o pensamento ameríndio, “o pensamento selvagem”, buscando aproximá-lo da filosofia de Deleuze e Guattari, sobretudo na compreensão dessa relação com o Outro, ou melhor, para seguir os termos deleuze-guattarianos, da ideia de um “devir-outro”. Um “devir-outro” que seria necessariamente uma abertura à multiplicidade dos vários outros, um outro modo de ver pelos

pontos de vista dos outros. Oswald de Andrade tinha plena consciência disso ao dizer que a *Antropofagia* constitui uma "*Weltanschauung*": visão de mundo ou cosmovisão.

O que também está evidentemente em disputa nas diferentes heranças modernas, – ao menos nessas duas "tradições modernas" (por mais ambígua que essa expressão possa parecer) que buscamos montar aqui, a "tradição" ainda hegemônica e purista, e uma "outra" modernidade impura *em estado selvagem* (como a modernidade candanga) – são precisamente as suas diferentes políticas de relação com o outro, suas formas quase opostas de relação com a alteridade, a partir de modos de subjetivação bem distintos: do lado purista, um tipo de "assujeitamento", como diria Michel Foucault, do outro pelo mesmo, pelo processo de homogeneização igualitária, identitária ou de identificação de um ideal universal (como o famoso *Modulor* corbusiano) e, do lado impuro, um choque pela heterogeneidade e multiplicidade de vários outros sujeitos modernos singulares e impuros, pelo estranhamento e pela devoração de suas diferenças. O que está em jogo não são oposições binárias – puro/impuro, moderno/arcaico, civilizado/selvagem, etc. – mas sim as várias relações, tensões e conexões entre os mais diferentes sujeitos e, também com tudo que está em seu entorno ou ambiente (considerados também sujeitos em cosmovisões menos dicotômicas como as ameríndias ou africanas).

Como bem disse Suely Rolnik, após "cinco séculos de antropofagia no Brasil", a elaboração crítica da experiência

antropofágica poderia efetivamente contribuir para problematizar essas políticas de relação com os vários outros, com as diferentes formas de alteridade, uma vez que "a cultura brasileira nasce sob o signo da devoração crítica e irreverente de uma alteridade que foi desde sempre múltipla e variável" (Rolnik, 2005). A proposta da *Antropofagia* seria uma experiência sensível singular diante da alteridade radical, uma proposta relacional bastante distinta da política de subjetivação moderna ainda majoritária na história oficial hegemônica, ou segundo Lucia Helena (1985): "através da metáfora da antropofagia o que se arruína e deglute é a história escrita pelo carro triunfal dos vencedores"[36]. Essa história dos vencedores é calcada no mito da pureza, no progresso acrítico e no apagamento das diferenças. Trata-se de um tipo de outricídio, etnocídio, ou melhor, altericídio (e epistemicídio), daí seu "desencantamento". Para o mito da pureza, a impureza a ser combatida é sempre o que difere de si-mesmo (ou do padrão ao qual se identifica): os vários outros, sejam eles humanos ou não-humanos, visíveis ou invisíveis (como encontramos tanto no pensamento ameríndio quanto no afro-brasileiro).

No entanto, em contraposição à história oficial (linear, teleológica, positivista), talvez mais do que propor uma história dos vencidos (oprimidos, esquecidos, apagados) como costuma-se reivindicar, seja interessante pensar uma história do ponto de vista desses vários outros. Os escritos benjaminianos sobre o conceito de história chamavam atenção, em 1940, para a necessidade de uma teoria da história capaz

de encarar o fascismo e, acrescentemos, capaz de enfrentar o altericício que está em sua base. Uma proposta de "história aberta", como interpreta Jeanne Marie Gagnebin[37] e, adicionemos, disposta como uma montagem (ou melhor, remontagem, no sentido de dispor-se de outra forma), a partir de uma multiplicidade de pontos de vista ou de perspectivas diferentes – como no *Perspectivismo Ameríndio* proposto por Viveiros de Castro. E, em contraposição então ao apagamento dos vários outros, talvez mais do que uma simples substituição de vencedores por vencidos, como também se costuma reivindicar, seja importante valorizar as diferenças de forma não hierarquizada e, assim, pensar a própria relação com a alteridade como potência, a partir da devoração dos vários outros. Devorar o outro, como bem explicou Viveiros de Castro – a partir da ideia de "transmutação" de perspectivas – é também uma forma de ver e compreender o mundo a partir do ponto de vista dos outros, do ponto de vista dos vencidos mas, também, simultânea e conflituosamente, dos vencedores: "o devorador assume o ponto de vista do devorado, e o devorado, o do devorador" (Viveiros de Castro, 2002, 462).

> Estendido para o domínio da subjetividade, o princípio antropofágico poderia ser assim descrito: engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade

> do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza **uma verdadeira transmutação**. Constituídos por esse princípio, os brasileiros seriam, em última instância, aquilo que os separa incessantemente de si mesmos. Em suma, a antropofagia é todo o contrário de uma imagem identitária. A ressonância com as ideias de Deleuze e Guattari é notória: a subjetividade, segundo os dois autores, não é dada; ela é objeto de uma incansável produção que transborda o indivíduo por todos os lados. O que temos são processos de individuação ou de subjetivação, que se fazem nas conexões entre fluxos heterogêneos, dos quais o indivíduo e seu contorno seriam apenas uma resultante. Assim, as figuras da subjetividade são por princípio efêmeras, e sua formação pressupõe necessariamente agenciamentos coletivos e impessoais. Tanto em Oswald quanto em Deleuze e Guattari, temos uma crítica contundente aos modos de subjetivação subordinados ao regime identitário e ao modelo da representação (Rolnik In Alliez, 2000, p. 452, grifo nosso).

Essa "transmutação", proposta tanto por Viveiros de Castro quanto por Rolnik, ambos a partir de Oswald de Andrade, seria também uma transformação de si-mesmo, pois ao imaginar-se outro – ao se colocar no lugar do outro (ou pelo ponto de vista do outro) –, ao absorver o outro, transmuta-se, altera-se. Trata-se de um processo de tornar-se sempre outro, uma experiência do próprio deslocamento

como ponto de vista sempre mutante, em movimento. A busca de uma capacidade de outrar-se, de incorporar o outro ou ainda, como diriam Deleuze e Guattari (citados por Rolnik), um modo de "devir-outro" (como também propõe Nodari[38]). Processo que depende também de uma disponibilidade a desnudar-se, de aceitar um estranhamento de si-mesmo na relação não pacificada com o outro, de se ver a partir do ponto de vista do outro – como na bela fórmula de Paul Ricouer, do "si-mesmo como um outro" e, acrescentemos, como vários outros – ao incorporar a própria alteridade e diferença em si e, assim, criar uma abertura a uma multiplicidade não hierárquica. No lugar de qualquer forma de exaltação do sujeito individual, busca-se uma valorização da própria relação, mesmo conflituosa, entre o si-mesmo e os vários outros.

O grande desafio estaria assim na mudança do modo de relação com os outros: entre o si-mesmo e os outros mas, também, entre os vários outros. E, diferentemente da tentativa de "outrizar" os diferentes como foi buscado pela empresa colonial através de um processo de "outrização"[39] exercido pelos colonizadores para melhor dominar, separar, domesticar, uniformizar ou exterminar esse Outro (tidos por Outro pelos conquistadores), trata-se de uma proposta de experimentar os outros em sua alteridade radical, uma forma crítica de incorporação da alteridade, um tipo de outramento, ou seja, de devorar os outros, incorporar suas diferenças,

não mais para apagá-las ou dominá-las, mas, ao contrário, para mantê-las e aprofundá-las, sem hierarquizá-las[40]. Trata-se, como fizeram os ameríndios, de desejar esses outros "em sua alteridade plena":

> Se os europeus desejaram os índios porque viram neles, ou animais úteis, ou homens europeus em potência, os Tupi desejaram os europeus **em sua alteridade plena**, que lhes apareceu como possibilidade de autotransfiguração, um signo da reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto de vir alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la. Foram então talvez os ameríndios, não os europeus, que tiveram a 'visão do paraíso', no desencontro americano. Para os primeiros, não se tratava de impor maniacamente sua identidade sobre o outros, ou recusá-lo em nome da própria excelência étnica; mas sim de, atualizando uma relação com ele (relação desde sempre existente, sob o modo virtual), transformar a própria identidade. A inconstância da alma selvagem, em seu momento de abertura, é a expressão de um modo de ser onde 'é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado', para relembrarmos a profunda reflexão de Clifford. (Viveiros de Castro, 2002, p. 206, grifo nosso).

Ora, trata-se assim também, além da reivindicação de uma outra herança moderna e selvagem, da reinvindicação da herança de outro modo de subjetivação, a partir do desejo

do outro em sua diferença fundamental como virtude a ser devorada, incorporada, de forma necessariamente impura. Uma outra política de subjetivação, a partir da devoração, que incorpora as diferenças sem hierarquias, promovendo uma coexistência dissensual de heterogeneidades. Uma subjetividade processual, permanentemente atravessada pelos vários outros e, portanto, sempre impura. Como diz Viveiros de Castro, o outro do outro é ainda um outro, diferente do nosso outro, ou seja, há sempre uma multiplicidade de outros. A partir da "prática antropofágica"[41], ritualizada pelos ameríndios, no lugar de buscar apagar – esconder, eliminar ou ainda se assenhorear, como na escravidão – o Outro, esse modo de subjetivação antropofágico devora e incorpora esses vários outros, apropriando-se de partes desses como também fossem suas, mas mantendo-as constantemente em sua diferença, heterogeneidade e multiplicidade fragmentárias, mesmo que de forma conflituosa ou até agonística, sem buscar qualquer tipo de pacificação ou síntese final, seja ela identitária, unitária ou totalizante. Como propunha o antropófago-mor Oswald de Andrade: uma prática da própria vida cotidiana como devoração contínua, um modo antropofágico de subjetivação que faz pulsar uma vitalidade (a "potência vital" reclamada por Suely Rolnik).

> Antes de mais nada, este modo [antropofágico de subjetivação] depende de um grau significativo de exposição à alteridade:

> enxergar e querer a singularidade do outro, sem vergonha de enxergar e de querer, sem vergonha de expressar este querer, sem medo de se contaminar, pois é nesta contaminação que a **potência vital** se expande, carregam-se as baterias do desejo, encarnam-se devires da subjetividade: a fórmula tupi. Este tipo de relação com a alteridade produz no corpo uma alegria – "a prova dos nove", segundo afirma duas vezes o *Manifesto Antropófago*, prova da **pulsação de uma vitalidade** (Rolnik, 1998).

Trata-se, assim, de uma descolonização da relação com a alteridade, uma "descolonização permanente do pensamento", segundo a formulação de Viveiros de Castro[42], em sua potência nômade, errante. Ao aproximarmos a proposta de descolonização da ideia de "pensamento em estado selvagem", deixamos um convite, que se assemelha àquele feito por Oswald, para tomarmos esse pensamento outro – modo de pensar dos vários outros ou pensar "outramente"[43], o pensamento *em estado selvagem* ou os vários pensamentos selvagens –, como nosso interlocutor privilegiado e desierarquizado[44]. Um convite de atualização crítica do próprio urbanismo enquanto disciplina moderna. O maior desafio sem dúvida é epistemológico: precisamos de uma outra epistemologia urbana. Como pensar um urbanismo enquanto exercício de "descolonização permanente do pensamento"?

Flávio de Carvalho nos instigou a compreendê-lo a partir da proposta de uma cidade do homem nu, desnudado (ou de "cidade nua", como preferiam os situacionistas[45]): enquanto "potência de alteridade'. A potência de multiplicar as perspectivas, de incorporar os diferentes pontos de vistas dos vários outros urbanos: praticantes, ocupantes e habitantes anônimos das cidades. A provocação é imaginar cidades outras, "em estado selvagem", pensadas não mais sobre, mas sim *a partir de*, ou *com*, esses pensamentos outros, *selvagens*. Imaginar outros modos de constituir cidades sem recorrer à frequente oposição entre urbano e selvagem – sempre a ser civilizado, urbanizado – mas, ao contrário, pensá-las a partir dos vários outros, incluindo aí também os não-humanos ao desmontar a separação entre cultura e natureza (seriam várias as separações, barreiras e fronteiras a serem desmontadas: urbano/selvagem, moderno/arcaico, cidade/campo, centro/periferia, etc.). Pensar a partir de montagens impuras de diferenças (como desmontagem de *status-quo* ainda dominantes): uma multiplicidade necessariamente coimplicada, um urbanismo "em estado selvagem". Um devir-selvagem ou devir-outro do próprio urbanismo enquanto disciplina e prática. Trata-se sobretudo de um exercício permanente de autodescolonização e de imaginação conceitual a partir da alteridade múltipla, para assim descolonizar o próprio pensamento urbanístico ainda majoritariamente baseado em pressupostos modernos puristas, funcionalistas, fechados, sedentários e fixos.

A reivindicação da herança dessa outra subjetividade moderna impura e selvagem pressupõe assim uma outra política de relação com os outros, com a potência da alteridade – uma herança não baseada em identidades fixas mas nas distintas relações com a alteridade – que possibilita assim uma outra forma de pensar as cidades, o urbanismo e sua história, a partir da multiplicidade em coexistência de diferenças, de uma outra forma de apreender as cidades: por montagens impuras. Assim, constituir no presente essa outra herança moderna, diferente da "tradição" moderna ligada ao mito da pureza, no caso brasileiro, significa também atualizar essa antiga herança antropófaga, para recompor, ou melhor, mudar a disposição do próprio passado, de "colonizado" para também e, sobretudo, autóctone. Reivindicamos assim uma dupla herança: moderna e selvagem. Uma herança moderna selvagem, uma imagem de pensamento (*Denkbild* benjaminiana) moderna "em estado selvagem" baseada em três princípios básicos dos *pensamentos selvagens*: descolonização de ideias, incorporação da alteridade e multiplicidade de pontos de vista. A herança de diferentes temporalidades (passado, presente, futuro) atualizadas pela memória em sua impureza e errância fundamentais, ou seja, em permanente processo de composição sempre dinâmico – processo de montagem, desmontagem, remontagem –, não promove aqui uma nova delimitação, mas, ao contrário, busca um atravessamento nômade dessas fronteiras temporais, assim

como uma outra disposição possível de porvires, de outros devires ou devires-outros: impuros e heterogêneos, transgressores e "transmutantes" por definição.

O que esta *Montagem de uma outra herança* buscou reivindicar, em particular para o campo da arquitetura e do urbanismo, e de sua história e historiografia, foi esta outra herança impura moderna e selvagem, sobretudo a partir das vanguardas modernas e, no caso brasileiro, da *Antropofagia*, como um outro passado possível de nossa história moderna que possui latências de futuro sonhados que ainda reverberam no presente. Ao reclamar uma outra herança, sempre fugidia, fragmentária e impura, buscou-se também atualizá-la, inventá-la e, sobretudo, criá-la, ao compô-la a partir de uma montagem de fragmentos heterogêneos desse outro passado moderno. A partir da evocação de outros ancestrais, de outros fantasmas – aqueles que não se enquadravam na "tradição" da história oficial foram transformados em fantasmas para que essa construção mitológica da pureza moderna pudesse se tornar hegemônica (v. 1) –, buscou-se montar, a partir de diferentes relações, tensões e disposições, um outro passado moderno a partir de suas impurezas e diferenças intrínsecas, que formaram assim essa outra "tradição" também moderna, a partir de indícios de suas "racionalidades alternativas" ou selvagens, de outras formas de ação e de pensamento moderno "em estado selvagem", atividades e ideias críticas e heterodoxas das vanguardas modernas, como as propostas

surrealistas ou da *Antropofagia*, que foram violentamente interrompidas nos anos 1930 (pelo nazifascismo na Europa, e, no Brasil, pela "Era Vargas"/Estado Novo) e que após ressurgirem no país nos anos 1960, com a *Tropicália*, foram interrompidas de novo, dessa vez pela truculência da ditadura militar de 1964.

A escavação arqueológica ou "sismografia" inacabada desse outro pensamento moderno *em estado selvagem*, aqui somente esboçada – a partir da prática de montagens impuras, forma de atuação herdada dessa outra "epistemologia" moderna crítica –, não permite cristalizar-se em uma "tradição" sedentária, fixa ou unificada. Buscamos escutar pequenos sinais vindos do passado, germes de futuro ainda latentes no presente. No lugar dos projetos urbanos modernos, já conhecidos, herdeiros do mito moderno da pureza, buscamos montar essa outra "tradição" moderna a partir de alguns seus próprios fragmentos reminiscentes, de pequenos detalhes, sem qualquer pretensão de síntese, modelo ou unidade. Essa outra "tradição" moderna crítica, profundamente itinerante, reúne, em uma "nebulosa"[46] heterogênea, desde o pensamento de "judeus errantes"[47] até aquele de ameríndios nômades, passando pelos africanos diaspóricos[48], formando uma constelação peripatética que se mistura inevitavelmente também com a "tradição" moderna hegemônica. Mas dela também se distingue, sobretudo a partir de suas ideias mais instigantes, sumariamente interrompidas,

em particular pela intolerância à impureza (que chegou a ser considerada degenerada por nazistas ou integralistas).

Assim, também arriscamos e apostamos que esses breves lampejos intermitentes de tempos e espaços heterogêneos, faíscas provocadas pelo choque entre diferenças que tentamos aqui lançar como indícios esperançosos, funcionem como frágeis bilhetes dentro de garrafas lançadas ao léu no oceano, e, desse modo, possam fazer emergir, despertar ou incitar outras possibilidades errantes, ainda não dadas, não visíveis ou já esquecidas, outros desejos erráticos ou sonhos à deriva, ainda desconhecidos, abandonados ou adormecidos, de outros potentes e vitais devires urbanos.

Notas

1 "*Tropicália* é um ambiente constituído de dois Penetráveis – *A pureza é um mito* e *Imagética* –, dispostos em um cenário tropical, com plantas e araras; no chão, caminhos de areia, de cascalho e de terra, que meio-escondem poemas-objetos (de Roberta Oiticica). O primeiro Penetrável é muito simples: uma cabine de madeira, com a inscrição interior – 'A pureza é um mito'. O sentido é evidente: toda a fase purista de seu trabalho neoconcretista se desmancha depois da descoberta da favela, da vida dos morros, onde a 'pureza formal' efetivamente inexiste. O segundo Penetrável é bem complexo: trata-se de um verdadeiro labirinto no interior de uma estrutura de madeira, tecidos, tela e outros materiais precários,

com apenas uma entrada/saída. Penetrar nesse labirinto lembra o caminhar numa favela. Na extremidade do percurso, encontra-se uma televisão permanentemente ligada que justifica o título da obra: *Imagética*. Essa obra é, na verdade, um condensado de imagens, de 'representações', a partir da decoração tropical externa, passando pela alusão direta à ambiência das favelas com o percurso labiríntico e os materiais escolhidos, até chegar à imagem da imagem na tela da televisão, que funciona como um espelho no fundo do labirinto" (Jacques, 2001, cap. 2, "Labirinto").

2 Sobre Hélio Oiticica e as favelas cariocas: *Estética da ginga* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001).

3 Essa aproximação entre *Tropicália* e Brasília foi desenvolvida em "Tropicália Brasília: a pureza é um mito" fala realizada em 5 de julho de 2016 (que foi acompanhada de imagens projetadas por Dilton Lopes de seu "Atlas Maracangalha Brasília") no "Seminário Hélio Oiticica: Para Além dos Mitos", que integrou as comemorações dos 20 anos do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Algumas ideias foram inicialmente esboçadas no cap. 3, "Derivas: participação e jogo", do livro *Elogio aos errantes* (Salvador, EDUFBA, 2012).

4 Desde os primeiros números de *Potlatch*, boletim da Internacional Letrista (IL, anterior à IS), de 1954, Le Corbusier passa a ser um dos maiores alvos de suas críticas irônicas: ele é citado como "o protestante 'Modulor', Le Corbusier-Sing-Sing", suas obras são vistas como "estilo caserna militar", o urbanismo moderno seria

"sempre inspirado pelas diretrizes da polícia" ou ainda "hoje a prisão passa a ser a habitação modelo". Brasília, cidade tida como burocrática, também é criticada, no seu primeiro aniversário, pelos situacionistas: "Em Brasília, a arquitetura funcional revela o pleno desenvolvimento da arquitetura para funcionários, o instrumento e o microcosmo da *Weltanschuung* burocrática. Pode-se constatar que, onde o capitalismo burocrático e planificador já construiu seu cenário, o condicionamento é tão aperfeiçoado, a margem de escolha dos indivíduos é tão reduzida, que uma prática tão essencial para ele, como é a publicidade, que correspondeu a um estágio mais anárquico da concorrência, tende a desaparecer na maioria de suas formas e suportes. É possível que o urbanismo seja capaz de fundir todas as antigas publicidades numa única publicidade do urbanismo" (Internacional Situacionista, IS. In Jacques, 2003, p. 136).

5 Como sabemos, os "ismos" já trazem consigo uma diluição massificada e são usados pelos opositores dos movimentos, como disse o poeta concreto Haroldo de Campos em conversa com Hélio Oiticica em 1971 (nas famosas *Héliotapes*): "Essa coisa de 'ismo' se passa sempre. Os críticos mais conservadores, os artistas que não têm o mesmo empenho em fazer uma contínua invenção, eles procuram acrescentar a palavra 'ismo' toda vez que se faz alguma coisa nova dentro do campo da arte, porque é uma maneira de etiquetar e transformar essa coisa em objeto de museu e permitir que não se fale mais no assunto [...] O tropicalismo é uma etiqueta que não tem nada a ver com a ideia de tropicália, que

é uma espécie de neoantropofagia, neocanibalismo oswaldiano, uma devoração crítica do museu brasileiro. Isso é que é a tropicália, em termos ativos, e não passivos". Frederico Coelho na nota editorial do livro *Tropicália* busca entender "um evento múltiplo como o Tropicalismo [...] não como um movimento cultural, como a historiografia sempre nos apresentou, mas sim como uma movimentação cultural [...] O Tropicalismo, se definido como essa movimentação, foi, de fato, muito mais a reunião criativa de contradições do que a confluência plácida de consensos". *Tropicália* seria então esse "tropicalismo" sem ser "ismo", como movimentação cultural dissensual e contraditória. Nas definições situacionistas também podemos ler, por exemplo, a seguinte definição para "situacionismo": "Vocábulo sem sentido [...] Não existe situacionismo, o que significaria uma doutrina de interpretação dos fatos existentes. A noção de situacionismo foi evidentemente elaborada por antissituacionistas" (Jacques, 2003, p. 11).

6 Como disse Silvia Rivera Cusicanqui em diálogo com Silvia Federici (em 14/10/2018, na Feria Internacional del Libro na Cidade do México): "*Lo decolonial es una moda; lo poscolonial es un deseo y lo anticolonial es una lucha cotidiana y permanente*" (Federici y Rivera Cusicanqui, 2018).

7 Como diz Lucio Costa para a revista Manchete em 1974: "Digam o que quiserem, Brasília é um *milagre*. Quando lá fui pela primeira vez, aquilo tudo era *deserto* a perder de vista. Havia apenas uma trilha vermelha e reta descendo do alto do cruzeiro até o Alvorada,

que começava a aflorar das fundações, perdido na distância. Apenas o cerrado, o céu imenso, e uma ideia saída da minha cabeça. O céu continua, mas a ideia brotou do chão como por encanto e a cidade agora se espraia e adensa" (grifo nosso). É interessante notar que Lucio Costa considerava o bioma cerrado, habitado por povos tradicionais, como todo o interior do país, deserto. No entanto, como nos aponta Wesely e Kim (2010): "A presença humana no cerrado brasileiro remonta a aproximadamente 11 mil anos. A abundância de recursos na região - hídricos, minerais, vegetais e animais – ensejou o surgimento da agricultura e de inúmeras culturas indígenas do grupo macro-jê, há cerca de 4 mil anos. Denominados tapuias – com a acepção de "bárbaros" na língua tupi -, esses povos relutaram em cooperar com os portugueses que avançavam em seu território".

[8] Vencedor do polêmico Concurso Nacional do Plano-Piloto da Nova Capital do Brasil, que ocorreu entre setembro de 1956 e março de 1957 e teve Oscar Niemeyer, na época diretor da Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital), como seu principal articulador. O Plano-Piloto de Lucio Costa segue a separação de funções da Carta de Atenas, um dos princípios corbusianos e, em particular, a pureza estética moderna, mas também dialoga com outras ideias urbanísticas, como a das cidades-jardins inglesas, por exemplo. Sobre o concurso: Braga, M. *O concurso de Brasília* (São Paulo, Cosac Naify, 2010). Também sobre o concurso com outros projetos anteriores: Tavares, J. *Projetos para Brasília 1927-1957* (Brasília: Iphan, 2014).

[9] A chamada "Carta de Atenas" se refere às discussões acerca da "cidade funcional" travadas durante o Ciam IV a bordo do Patris II na travessia Marselha-Atenas, em 1933. A famosa Carta só foi publicada dez anos depois pelo próprio Le Corbusier (sem a sua assinatura), durante a ocupação alemã (nazista) de Paris. Outra versão dos debates é publicada logo depois por J-L Sert, arquiteto moderno catalão já exilado nos Estados Unidos; o texto referente ao Ciam IV é muito semelhante, mas o livro de Sert *Can our cities survive?* é ilustrado e mostra fotografias das cidades norte-americanas na década de 1940, que já antecipam, de certa forma, os princípios propostos pela Carta. Os princípios funcionalistas defendidos por Le Corbusier, expostos como doutrina na Carta de Atenas, já vinham massivamente norteando construções na Europa do pós-guerra, principalmente sob a forma de enormes conjuntos habitacionais, que já eram alvo de críticas tanto dos próprios jovens arquitetos modernos do próprio CIAM, reunidos no grupo conhecido como Team X, quanto de outros pensadores e artistas como os letristas (futuros situacionistas). Para eles, esses conjuntos monótonos, repetitivos e, sobretudo, a separação de funções proposta por Le Corbusier – que virou ponto de doutrina na Carta – provocavam a passividade e a alienação da sociedade diante da monotonia da vida cotidiana moderna.

[10] Sobre os apagamentos pela história oficial da construção da capital ver: "A construção de Brasília: alguns silenciamentos e um afogamento", redigido com Dilton Lopes, publicado em *A partilha dos esquecimentos, Suspended Spaces 4* (Sistema Solar, Lisboa, 2018). Este

texto foi parcialmente apresentado no XII Encontro de História da Arte – Os Silêncios na História da Arte – realizado na UNICAMP em dezembro de 2017.

[11] Violência tanto da invasão portuguesa do território com o enorme massacre dos povos indígenas nativos quanto da outra grande tragédia colonial: a escravidão daqueles trazidos de várias partes da África. Como se sabe, o processo dito civilizatório de "fundação" da colônia portuguesa na América instituiu-se sob violentas tomada de posse de terras consideradas "desertas" e, também, da catequese, conversão e exploração da mão de obra forçada de ameríndios "domesticados" ("negros da terra") e, na sequência, de africanos importados.

[12] Como escreveu Brasilmar Ferreira Nunes (2004): "Brasília surge neste imaginário em construção com uma perspectiva simbólica de conquista. [...] Esse aspecto é revelador do uso mítico que se fez da nova capital, inserida numa mitologia desenvolvimentista que enxergava um novo país a partir de sua industrialização prevista no Plano de Metas, ou seja, uma sociedade em que as diferenças sociais estariam sendo ultrapassadas por um desenho urbano original".

[13] Dilton Lopes trabalhou mais detalhadamente sobre a construção desse imaginário em: *Diante da poesia, diante da cidade.* Dissertação (Mestrado) PPGAU-UFBA, Salvador, 2017.

[14] Caetano Veloso ainda não conhecia Hélio Oiticica nem seu trabalho quando compôs *Tropicália*. Foi um amigo em comum, Luís

Carlos Barreto (então fotógrafo de *Terra em transe*, filme de Glauber Rocha) que propôs o nome quando escutou a canção e se lembrou imediatamente da obra de Oiticica exposta no MAM do Rio. Barreto tinha razão: as duas obras tinham relações claras e seus autores depois se tornaram amigos, sobretudo no exílio de ambos em Londres durante a ditadura militar.

15 No livro *Verdade tropical* (1997), Caetano Veloso escreve: "A ideia de Brasília fez meu coração disparar por provar-se eficaz nesse sentido. Brasília, a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno – e, quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo". Pode-se relacionar essa ideia com o curta sobre Brasília de Joaquim Pedro de Andrade, de 1967, *Brasília, contradições de uma cidade nova*. Esse curta é anterior ao seu filme mais tropicalista, *Macunaíma,* baseado no livro homônimo de Mário de Andrade, com Grande Otelo no papel do herói sem caráter.

16 "Fala-se sempre da ruptura de 1964 como o momento em que a violência se instala. Mas é preciso não esquecer que essa violência já estava nos canteiros de Brasília. O fortalecimento da dimensão autoritária favoreceu, na arquitetura, o desenvolvimento do risco, mas num outro sentido, do traço, da mão que comanda, da arbitrariedade mesma do seu movimento que, por força de vontade, quer impor aquilo que já na realidade começa a esmaecer. Essa

necessidade do polo autoritário, a meu ver, foi o que levou a que a violência ainda disfarçável de Brasília passasse a não poder mais ser escondida a partir da ditadura" (Sérgio Ferro, 2003). Sobre a violência dos canteiros na construção da capital federal, ver os filmes de Vladimir Carvalho sobre Brasília, em particular, *Conterrâneos velhos de guerra,* de 1990, com entrevista sobre o caso com Lucio Costa e Oscar Niemeyer logo no início. O documentário foca nas mortes de operários nos canteiros da construção de Brasília e, em particular, no massacre da Construtora Pacheco Fernandes, enquanto Costa diz que se tratava de "um problema sociológico de afluxo de mão de obra de toda procedência para, no meio do deserto, construir uma cidade... Se houve o que você disse [chacina de candangos] foi uma espuma, não tem gravidade...". Niemeyer fica indignado com a pergunta de Carvalho sobre as mortes e manda o cineasta parar de filmar.

[17] Remetemos à conhecida tese benjaminiana em seu texto-testamento "Sobre o conceito de história" (1940): "Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 1987, p. 225).

[18] Catálogo "Tropicália, uma revolução na cultura brasileira 1967-1972", organizado por Carlos Basualdo (2007).

[19] Vários exemplos poderiam ser citados, nos restringiremos a apenas dois bem representativos: o livro *L'art décoratif d'aujourd'hui* de autoria de Le Corbusier, um dos maiores representantes da "tradição" moderna mais pura, publicado em 1925, é um exemplo de montagem impura, particularmente em termos gráficos, sendo anterior mesmo à *Documents* (1929); e o projeto de 1964 de Lucio Costa, autor do plano-piloto de Brasília, para o pavilhão brasileiro na XII Trienal de Milão, um espaço para o ócio, que até poderíamos chamar, a partir de Oiticica, de um "penetrável": *Riposatevi* (repouse ou relaxe). Tratava-se de um espaço tropical com várias redes, violões e diferentes imagens (com fotografias de Marcel Gautherot) do país: jangadas, praias e, como não poderia deixar de ser, as superquadras de Brasília, o Congresso Nacional, a praça dos Três Poderes e, o que poderia ser visto como a síntese de tudo isso, a região mais popular do plano-piloto de Lucio Costa: a rodoviária de Brasília. Eduardo Rossetti chegou a chamar *Riposatevi* de "a *Tropicália* de Lucio Costa", a semelhança é de fato impressionante, *Riposatevi* de certa forma também antecipa, como uma forma de "instalação" com várias redes e imagens, as *Cosmococas* de Hélio Oiticica (anos 1970).

[20] Sobre a relação entre a poesia de Nicolas Behr e a cidade de Brasília, ver o excelente trabalho de Dilton Lopes: "À margem: Diante da poesia, diante da cidade". PPGAU-UFBA, 2017. E também Behr, N. *BrasíliA-Z cidade-palavra*. Brasília, Ed. do autor, 2014.

[21] Lucio Costa insiste em se colocar na continuidade ao sonho de José Bonifácio, conhecido como o “Patriarca da Independência do Brasil”, ele inicia o relatório-projeto-memorial retomando esse passado do país: "... José Bonifácio, em 1823, propõe a transferência da Capital para Goiás e sugere o nome de BRASÍLIA” e termina por “[...] Brasília, capital aérea e rodoviária; cidade-parque. Sonho arquisecular do Patriarca” (1994 [1957]). A ideia de manutenção do Patriarcado como tradição colonial, tão combatida pela proposta do “Matriarcado de Pindorama” por Oswald de Andrade, fica assim explícita no texto do relatório.

[22] Existem, ainda hoje, conflitos com populações indígenas em Brasília, como por exemplo a recente disputa da comunidade indígena Santuário dos Pajés que reúne diferentes etnias (antiga Terra indígena Bananal) que se movimentaram e contestaram o desenho propício à especulação imobiliária sobre parcelas de terra no Setor Noroeste do Plano Piloto. A área, em questão, seria para os indígenas um santuário desde antes da construção de Brasília e, por isso, teria um valor sagrado para os Tapuya/Fulni-ô.

[23] O Quilombo Mesquita existe na região desde o século XVIII; sobre a história desse Quilombo, ver Neres, M. B., *Quilombo Mesquita - História, Cultura e Resistência* (Brasília, editora Conquista, 2016). O autor, em entrevista recente para a Revista “Com Censo” (2020) disse: “os quilombolas foram muito ativos na Missão Cruls, Coluna Prestes, recepção a Juscelino e sua comitiva, iniciaram as obras do Catetinho, fizeram os serviços domésticos do Presidente, e

forneceram alimentos (cereais, frutas, doces, rapaduras, marmeladas, queijos, etc.) aos candangos. O território quilombola Mesquita era bastante vasto, incluindo evidentemente, uma boa porção de área no Distrito Federal. Parte disso foi mantido na demarcação do Relatório Técnico de Identificação e Delimitação (RTID) do Incra (legalmente, o território Mesquita insere-se no Goiás e no DF)".

[24] Sobre o tema, ver os instigantes filmes de Adirley Queiroz, em particular, *A cidade é uma só*, de 2011, que buscou em arquivos, os documentos e as memórias de moradores reassentados na cidade-satélite de Ceilândia que participaram da Campanha de Erradicação de Invasões do Distrito Federal, a CEI, criada nos anos de 1970 para erradicar vilas e favelas da capital. O título do filme, "A cidade é uma só", era o jingle da Campanha de Erradicação de Invasões – a grande campanha foi liderada pela primeira dama do estado da época, Vera Prates. Somente de 1970 a 1976 foram erradicadas cerca de 120 mil pessoas de favelas do Plano Piloto, e houve um aumento de 50 mil lotes nas cidades satélites novas, ou nas já existentes – que estimulava a retirada das famílias de suas residências. A CEI foi a responsável por expulsar a população para cidades-satélites ao redor do Plano Piloto, entre elas Ceilândia (cidade da CEI), onde mora o cineasta Adirley Queirós.

[25] Para a construção da cidade, a Novacap assumiu uma vertiginosa campanha de recrutamento de mão de obra, levando milhares de pessoas a deixarem suas cidades ou vilarejos rumo ao planalto central brasileiro. A maioria escapava das secas históricas que

assolaram o Nordeste do Brasil no fim dos anos de 1950. Em março de 1958, passados apenas seis meses do lançamento do edital para o concurso do plano urbanístico da cidade, o território de Brasília já comportava população próxima aos 30 mil habitantes. Dois anos mais tarde, um recenseamento geral constataria que essa população havia ultrapassado a casa dos 140 mil. Como escreveu Schellee (2004): "Em 1960, a população do DF era de 140.164 habitantes, 52% dos quais residindo fora da área projetada por Lucio Costa. Portanto, falar de Brasília, desde os últimos anos de 1950, não apenas implicava reconhecer a existência de outras formas de ocupação urbana no território do DF como também constatar que a população vivendo no entorno candango sempre foi maior do que a do Plano Piloto".

[26] Como tão bem escreveu Milton Santos em 1965: "Mas Brasília é igualmente um organismo heterogêneo. Nisso se irmana às demais capitais e grandes cidades da América Latina, reunindo em bairros de características opostas populações com qualificações também contrastantes. Aqui a oposição é original e se tornou persistente. Daí, ao lado das imponentes edificações do Plano Piloto, os casebres, típicos de *bidonville* de aglomerações como o Núcleo Bandeirante, também chamado Cidade Livre. Essa resultou da necessidade de alojar os construtores da capital e os que, tendo ou não ocupação fixa, se sentiram atraídos pelos trabalhos da construção. Chamou-se Cidade Livre para evidenciar a oposição relativamente à outra, construída segundo normas rígidas. Pensaram os construtores de Brasília que poderiam suprimir essa Cidade Livre, logo terminada

a construção da Capital, ou que estaria em suas forças substituí-la, atribuindo residências corretas aos seus ocupantes. Isso, porém, não foi obtido até então, e o que resta é um vivo contraste”.

27 JK rendeu homenagem aos candangos em várias ocasiões, como no conhecido discurso de 20 de abril de 1960: “Brasília só pode estar aí, como a vemos, e já deixando entender o que será amanhã, porque a Fé em Deus e no Brasil nos sustentou a todos nós, a esta família aqui reunida, a vós todos, *candangos*, a que me orgulho de pertencer. Viestes, alguns de Minas Gerais, outros de Estados limítrofes, a maioria do Nordeste. Caminhastes de qualquer maneira até aqui, por estradas largas e ásperas, porque ouvistes, de longe, a mensagem de Brasília; porque vos contaram que uma estrêla nova iria acrescentar-se às outras vinte e uma da bandeira da Pátria. Reconheço e proclamo, neste momento, que sois expressão da fôrça propulsora do Brasil” No mesmo discurso JK retoma, como em Lucio Costa, a ideia do vazio, do milagre e do cruzeiro como símbolo da conquista do território: “O nosso sol era a Cidade que íamos todos construindo, levantando, erguendo. Um sol já existe em nosso desejo e em nossa esperança; estava, porém, invisível quando aqui cheguei com uns poucos colaboradores, no dia dois de outubro de 1956, à grande *planície vazia*, onde só encontramos, como sinal de presença de homem civilizado, um *cruzeiro* que a Comissão Demarcadora de Fronteiras mandara erguer em sinal de sua passagem. Brasília começou nesse momento a delinear-se em nossos espíritos. Fostes, *candangos,* com o vosso trabalho, os operários do *milagre*” (grifos nossos).

[28] A Vila Amaury, favela que abrigou muitos dos operários que trabalhavam na construção da nova capital, principalmente aqueles que construíram o Palácio da Alvorada, o Palácio do Planalto e o Congresso Nacional, foi afogada logo após a inauguração da capital, seus vestígios permanecem ainda hoje submersos, pelas águas do lago Paranoá, lago artificial de Brasília, construído a partir do represamento do rio Paranoá. Sobre este "afogamento", ver "A construção de Brasília: alguns silenciamentos e um afogamento" (nota 10).

[29] Gautherot foi colaborador do *Musée de l'Homme* – que, já vimos, substituiu o museu etnográfico de Paris – e responsável pela estruturação do registro fotográfico da coleção de etnografia junto com Pierre Verger e, já no Brasil, foi contratado pelo SPHAN para fazer o registro do Museu das Missões, projetado por Lucio Costa, e na sequência, a documentação fotográfica da arquitetura barroca mineira. Essa colaboração com o serviço nacional de patrimônio durou três décadas. Se, por um lado, Gautherot fotografava a arquitetura moderna para diferentes revistas especializadas, por outro, ele se desviava do seu contrato inicial e também fazia fotografias – sem conseguir publicá-las – do cotidiano dos candangos construtores da capital. Kenneth Frampton, historiador da arquitetura, ressaltou assim esse "impulso etnográfico" que trouxe Gautherot ao Brasil: "Seria muito no mesmo espírito que, duas décadas mais tarde, Gautherot abordaria a sua documentação da Brasília *en chantier.* As suas imagens da capital em construção no *hinterland*, em meio a um planalto parcamente povoado, ressurgem hoje como

os *stills* esquecidos de um filme do realismo socialista (...). Como socialista convicto que havia amadurecido à época da Frente Popular francesa, pouco antes do trágico desfecho da Guerra Civil espanhola, Gautherot parece ter encarado a realização de Brasília como oportunidade seminal na história do que era, então, o primeiro Estado multirracial moderno. Próximo do espírito de fotógrafos socialmente engajados, como Henri Cartier-Bresson, Robert Capa e Tina Modotti, ele parece ter visto aquele ensejo como um ponto de convergência entre as visões esclarecidas de uma elite brasileira e a energia heroica de trabalhadores nômades das classes mais destituídas, os denominados 'candangos'" (Frampton, 2010). Na orelha do livro (2010), que comemorava os 50 anos de Brasília e os 100 anos de nascimento do fotógrafo, os professores Sylvia Ficher e Andrey Schelle explicam: "Um canteiro de obras se metamorfoseando em capital. Uma arquitetura em estado bruto, de madeira, de ferro, de concreto. Formas e "fôrmas" com as marcas das mãos de seus trabalhadores sempre anônimos. Uma arquitetura de severinos. De '[...] muitos severinos, /iguais em tudo e na sina:/a de abrandar estas pedras/ suando-se muito em cima', como disse João Cabral de Melo Neto. Mas esses protagonistas não citados na saga brasiliense, individualmente, também estão no foco da câmera de Gautherot, surpreendidos no improvisado cotidiano do seu improvisado *habitat* – de lona e de saco e de poeira". Além de Gautherot, vários outros fotógrafos documentaram a construção da capital como Mario Fontenelle, contratado pela Novacap, Ake Borlund, Thomas Farkaz, Peter Scheier, entre vários outros.

[30] Várias vilas (favelas) da capital, habitadas pelos migrantes (em sua maioria operários e suas famílias), foram removidas após a inauguração pela CEI – Cia de Erradicação de Invasões do Distrito Federal. Sobre favelas e cidades-satélites de Brasília ver: Holston, J. *A cidade modernista*, uma crítica de Brasília e sua utopia. 1993 (2ª edição comemorativa dos 50 anos de Brasília de 2010, com novo prefácio "Libertem o espírito de Brasília"). Apesar da existência das vilas e favelas, a edificação de moradias familiares, serviços e comércios não era permitida pela Novacap dentro do Plano-Piloto. A companhia urbanizadora se restringia à promoção de acampamentos provisórios, dentro do canteiro de obras, que servia de alojamento para os construtores, em sua maioria, homens solteiros ou migrantes que deixavam suas famílias em suas cidades natais, a maioria do sertão nordestino. Quando os migrantes chegavam com suas famílias, ou quando as famílias chegavam para reencontrá-los, a solução era a mesma de todas as grandes cidades brasileiras: a autoconstrução.

[31] Sabemos quantos candangos morreram para que a cidade pudesse ser construída em tempo recorde, como mostrou Vladimir Carvalho em seus filmes. Muitos candangos, ou seus descendentes, ainda moram no entorno da capital e podem ser encontrados ainda hoje no grande *melting pot* da rodoviária dessa "capital aérea e rodoviária", como disse Lucio Costa no relatório para o concurso. A demanda da construção célere levou a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, a Novacap, à instituição de um regime de construção sem interrupção. Como insiste Holston: "Esse

regime de trabalho duro tornou-se conhecido em todo o Brasil como o ‘ritmo de Brasília – ‘cinquenta anos de progresso em cinco’. Quebrando o compasso do colonialismo português, esse é o novo ritmo: 36 horas por dia de construção da nação – ‘doze durante o dia doze durante a noite e doze por entusiasmo’. Ele expressa justamente a nova consciência espaço-temporal da modernidade de Brasília, que apresenta a possibilidade de acelerar o tempo e de impelir o país para um futuro radiante” (2004, p.164).

[32] “Quero fazer voltar o Parangolé ao gênio anônimo coletivo de onde surgiu, e com isso jogar fora os probleminhas de estética que ainda assolam nossa vanguarda em sua maioria, transformando a pequenez desses problemas em algo maior [...] nas Escolas de Samba ninguém sabe quem fez isso ou aquilo; o importante é o todo onde cada um dá tudo o que tem. Minha experiência como passista da Mangueira é fundamental para que eu me lembre disto: cada qual cria seu samba com improviso, segundo seu modo e não seguindo modelos; os que o fazem seguindo modelos não sabem o que seja o samba ou sambar” Entrevista para Mário Barata, “Hélio Oiticica: A vanguarda deve jogar fora o esteticismo” (In: *Jornal do Commercio*, 16/7/1967).

[33] Ver sobretudo o artigo de Ana Clara Torres Ribeiro, “Homens Lentos, Opacidades e Rugosidades” em *Redobra* v.3, n. 9, Salvador, 2012 ou ainda “Sociabilidade hoje” em *CADERNO CRH*, Salvador, v. 18, n. 45, 2005.

[34] Ainda segundo Rolnik (2005): “Estes são os dois mais famosos informes do banquete antropofágico praticado pelos nativos tendo como iguaria os europeus que vinham explorar seus mundos. Destacam-se no imaginário dos brasileiros como duas facetas de um dos mitos fundadores do país concernentes à política de relação com o outro e sua cultura, particularmente o outro como predador de seus recursos – sejam eles materiais, culturais ou subjetivos. Por que duas cenas distintas? Podemos supor que a diferença entre estes dois tipos de reação dos índios diante do explorador nos dá uma chave possível de sua relação com o outro. Segundo a legenda, tragar o bispo Sardinha e sua tripulação lhes permitiria apropriar-se da potência do colonizador, alimentando assim seu próprio valor guerreiro. Enquanto não comer Hans Staden, os protegeria de contaminar-se com a covardia daquele estrangeiro”. Ver também a conferência de Suely Rolnik durante o Encontro Internacional de Antropofagia (Sesc Pompéia, São Paulo, dezembro de 2005).

[35] Apesar de achar interessante o uso do termo indefinido – “outrem” – como propõe Mbembe, ao longo deste trabalho preferimos a proposta de Ana Clara Torres Ribeiro dos “vários outros”, para ela *sujeitos corporificados*, para evidenciar sua multiplicidade e heterogeneidade.

[36] A autora faz uma aproximação entre Oswald de Andrade e Walter Benjamin: “Neste sentido, a antropofagia nutre-se de um impulso alegórico (segundo o conceitua Benjamin) que faz emergir

(lembremo-nos da citada cena de Mariane, na peça de Caldéron) um 'tesouro de sentido': no caso em questão, resgatar, da experiência histórico-cultural brasileira, a semente legítima, ainda remanescente das ruínas de uma cultura apenas aparentemente sem ecos. O achado brasileiro da antropofagia oswaldiana, que a distancia do canibalismo dadaísta, reside justamente um escavar um texto cultural brasileiro, recalcado" (Helena, 1985, p. 162).

[37] O texto considerado como testamento intelectual de Walter Benjamin, "Sobre o conceito de história", possui várias versões em francês e alemão, algumas manuscritas, a versão/tradução mais conhecida em português é a de Sérgio Paulo Rouanet no v. 1 – "Magia e Técnica, arte e política" – das *Obras escolhidas*, onde encontramos também o prefácio de Jeanne Marie Gagnebin intitulado precisamente "Walter Benjamin ou a história aberta" (In: Benjamin, 1987).

[38] Ao explicar a diferenciação proposta por Oswald de Andrade, ao retomar sua proposta de Antropofagia, entre uma "baixa antropofagia" produtivista e uma "alta antropofagia" da subsistência, Alexandre Nodari chega a uma ideia próxima da nossa: "A antropofagia ritual tupinambá lhe oferecia um paradigma em que a transformação recíproca não é a apenas o resultado do consumo, mas o seu sentido: enquanto ritual de passagem, matar e comer o inimigo era *uma forma de devir-outro*, adquirir outro nome por meio da incorporação do outro e sua transformação (tradução) em signo". Nesse mesmo texto Nodari também faz a aproximação

da *Antropofagia* com a proposta de pensamento selvagem de Lévi-Strauss: "Mas se a subsistência designa uma experiência com o mundo, ela não se limita à política e à economia: enquanto forma de conhecimento, ela deixa ver também o que Lévi-Strauss definiu como '*pensamento selvagem'* em oposição ao 'pensamento domesticado'; a bricolagem em oposição à engenharia" (Nodari, 2014, apresentação no colóquio *Os mil nomes de Gaia* publicada com o título "Limitar o limite: Modos de subsistência", grifos nossos).

[39] "Outrização" ou "outrificação" (ou ainda "outridade" como diz Grada Kilomba) no sentido de "coisificação" como proposto por Aimé Césaire em seu *Discurso sobre o colonialismo* (1950). Ao se opor às equações "desonestas" do "pedantismo cristão" – "cristianismo = civilização; paganismo = selvageria" – o poeta surrealista (que cunhou o termo "*négritude*"), propôs a seguinte equação: "colonização = coisificação". O processo de "outrização" se refere à inferiorização dos outros pela colonização, de "coisificação" dos colonizados pelos colonizadores. Uma violência contra quem o colonizador chamou Outro (por ser diferente de si) e, assim, esse Outro genérico foi desumanizado, objetivado e racializado. Assim como diz Mbembe (2011), ao se referir ao trabalho de Frantz Fanon (aluno de Césaire, também da Martinica, autor dos clássicos *Pele negra, máscaras brancas* – com epígrafe de Césaire – e *Os condenados da terra)*: "Trata-se de anestesiar os sentidos e de transformar o corpo do colonizado em coisa, cuja rigidez lembra a do cadáver".

[40] Sobre essas diferenças em sua relação com os outros, ou "conflito de antropologias", Viveiros de Castro retoma a conhecida parábola das Antilhas de Lévi-Strauss (relatada originalmente em *Race et Histoire*, 1952 e retomada em *Tristes Tropiques,*1955): "Nas Antilhas, alguns anos após o descobrimento da América, enquanto os espanhóis despachavam comissões de inquérito para saber se os indígenas possuíam alma ou não, estes tratavam de submergir prisioneiros brancos, para verificar, com base numa longa e cuidadosa observação, se seus cadáveres apodreciam ou não (Lévi-Strauss [1952] 2013, 364)." E Viveiros de Castro nos explica que sua proposta perspectivista parte dessa anedota lévi-straussiana: "foi uma meditação sobre esse desequilíbrio que conduziu à hipótese perpectivista segundo a qual os regimes ontológicos ameríndios divergem daqueles mais difundidos no Ocidente precisamente no que concerne às funções semióticas inversas atribuídas ao corpo e à alma. Para os espanhóis do incidente das Antilhas, a dimensão marcada era a alma; para os índios era o corpo" (2015, p.37).

[41] "Uma prática antropofágica cuja intenção não era absolutamente a de deixar-se catequizar para tornar-se 'como' o outro devorado, mas sim a de utilizar algumas de suas partículas como afetos de vitalidade para compor o devir singular de si mesmo e do mundo. (...) Um êxodo que restabelece na política antropofágica, o poder de criar cartografias singulares que tragam para o visível, as mudanças que se engendram continuamente no diagrama das sensações, efeitos da vulnerabilidade ao outro. Neste êxodo, a potência nômade recupera sua força crítica: a conquista irreversível

da flexibilidade e do privilégio de aceder a uma alteridade tão rica, heterogênea e variável (...) a colocar-se a serviço da vida" (Rolnik, 2005).

[42] "A descolonização do pensamento antropológico significa uma dupla descolonização: assumir o estatuto integral do pensamento alheio enquanto pensamento e descolonizar o próprio pensamento. Deixar de ser colonialista de si mesmo, subordinado às ideias mestras, às ideias-chave de sujeito, autoridade, origem, verdade. A descolonização envolve esse duplo movimento, o reconhecimento da descolonização histórica, sociopolítica do mundo, e os efeitos que isso tem sobre a descolonização do pensamento. O adjetivo 'permanente' significa, por isso, que o pensamento tem uma tendência natural ao colonialismo; a inércia do pensamento conduz o pensamento a se acomodar em soluções milagrosas, esquemas fáceis, mecânicos, rígidos, um certo colonialismo intrínseco de todo pensamento. Evita-se, assim, transformar o pensamento em doutrina, em igreja, seita. Resiste-se à padronização, à normatização, à paradigmatização do pensamento" (Viveiros de Castro, 2011).

[43] "Aceitar a oportunidade e a relevância desta tarefa de '*penser autrement*' (Foucault) o pensamento – de pensar 'outramente', pensar outra mente, pensar com outras mentes – é comprometer-se com o projeto de elaboração de uma teoria antropológica da imaginação conceitual, sensível à criatividade e reflexividade inerentes à vida de todo o coletivo, humano e não-humano" (Viveiros de Castro, 2002, p. 25).

[44] Como bem explicou Suely Rolnik na XXVI Bienal Internacional de São Paulo (1998): "Para alguns, o Movimento Antropofágico persistiu na posição subalterna, pois nada mais fez do que assumir o primitivo idealizado, este Outro utópico que a crítica europeia produziu naquele momento. O "não europeu" continuaria assim discriminado como exótico, o único que teria mudado é que de desqualificado passa a enaltecido. Esta interpretação parece ignorar que a força da Antropofagia é justamente a afirmação irreverente da mistura que não respeita qualquer espécie de hierarquia cultural a priori, já que para este modo de produção de cultura todos os repertórios são potencialmente equivalentes enquanto fornecedores de recursos para produzir sentido, e é só isto o que conta".

[45] Referência ao mapa psicogeográfico *The Naked City, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes*, assinado por Guy Debord em 1957, um ícone situacionista. Ele é composto por vários recortes do mapa de Paris em P/B, que são as unidades de ambiência, e setas vermelhas que indicam as ligações possíveis entre essas diferentes unidades. As unidades estão colocadas no mapa de forma aparentemente aleatória, pois não correspondem à sua localização no mapa da cidade real, mas demonstram uma organização afetiva desses espaços ditada pela experiência da deriva. As setas representam essas possibilidades de deriva e como estava indicado no verso do mapa: "*the spontaneous turns of direction taken by a subject moving through these surroudings in disregard of the useful connections that ordinary govern his conduct*". O título do mapa, *The Naked City,*

também escrito em letras vermelhas, foi tirado de um *film noir* americano homônimo. O seu subtítulo, *illustration de l'hypothèse des plaques tournantes*, fazia alusão às placas giratórias e manivelas ferroviárias responsáveis pela mudança de direção dos trens, que sem dúvida representavam as diferentes opções de caminhos a serem tomados nas derivas. Sobre os escritos situacionistas sobre cidades: *Apologia da Deriva* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003).

46 Ideia desenvolvida por Margareth da Silva Pereira, ver a coleção: "Nebulosas do Pensamento Urbanístico" (tomo 1, modos de pensar, 2018; tomo 2, modos de fazer, 2019; e tomo 3, modos de narrar, 2020).

47 Michael Löwy chamou os integrantes desse judaísmo libertário ou revolucionário – vertente intelectual que, tentada pelo "reencantamento do mundo", mistura romantismo, surrealismo, messianismo e utopia, e que reuniu vários outros judeus de "cultura" alemã como Walter Benjamin, Ernst Bloch, Hannah Arendt, Franz Rosenzweig, Gershom Scholem, Martin Buber, entre outros – de "Judeus Heterodoxos" (título de seu livro, 2012 [2010], p. XII): "Se demos o título *Judeus Heterodoxos* a esse conjunto de ensaios, é para pôr em evidência a dissidência, a desconfiança e a própria ruptura deles com duas ortodoxias dominantes no judaísmo europeu: de um lado, a ortodoxia religiosa (...) Mas também com outra ortodoxia menos coercitiva: a do judaísmo liberal, assimiliado, burguês, daquele que Hannah Arendt designava como *parvenus*".

[48] Paul Gilroy em “O Atlântico Negro” (1993) usa o termo diáspora – relembrando que o termo entra no vocabulário dos estudos pan-africanistas a partir do pensamento judaico (que parte do próprio Êxodo do Egito) e retomando a proximidade pela memória de sofrimento (dispersão, exílio e escravidão) entre negros e judeus – para abordar uma “transcultura negra diretamente relacionada à ação de cruzar o Atlântico, em particular para, a partir do movimentos (ou fluxos e refluxos como propôs Pierre Verger) se opor a ideia do africocentristmo. A ideia de diáspora, além de questionar qualquer ideia de centro fixo ou sedentário no território, também é interessante por não privilegiar a ideia de Estado-nação, mas sim a de uma contracultura negra impura, em movimento constante (culturas-viajantes). Como ele escreve no prefácio à edição brasileira (2001, p. 21): “Esta abordagem das relações diaspóricas surge depois que a lógica cultural da combinação, do tangenciamento e da suplementariedade foi estabelecida por escritores entre os quais os historiadores e antropólogos do ‘sincretismo’ brasileiro foram extremamente proeminentes. Seus *insights* sugerem que os preciosos fragmentos que celebramos e veneramos sob o nome de ‘sobrevivência’ nunca serão intactos e completos, e mais que isso: que numa decisiva divergência em relação à agenda política e à limitada economia moral do nacionalismo africano-americano, aquelas mesmas sobrevivências podem se tornar mais interessantes, estimulantes, prazerosas e profundas através dos profanos processos que os amalgamam com elementos imprevisíveis e não planejados, vindos das fontes mais diversas.”

Referências

ABDALA Jr. B., CARA S.de A. (org.) *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil.* São Paulo: Boitempo, 2006.

AGAMBEN, G. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: *A potência do pensamento. Ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 [1975].

AGUILAR, G. *Por una ciencia del vestigio errático. Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade.* Buenos Aires: Grumo, 2010.

ALLIEZ. E (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ALVARENGA, O. *Mário de Andrade, um pouco.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

AMARAL, A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernista*. São Paulo: Livraria Martins editora (reeditado pela editora 34/Fapesp, 1997), 1970.

AMARAL, A. *Artes plásticas na semana de 22.* São Paulo: Perspectiva (reeditado pela editora 34, 1999), 1979.

AMARAL, A. (org.) *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral.* São Paulo: Editora da USP (coleção USP IEB – Instituto de Estudos Brasileiros), 1999.

AMARAL, A. *Tarsila. Sua obra e seu tempo.* São Paulo: EdUSP, 2003 [1975].

AMARAL, T. do “Blaise Cendrars”. In: *Diário de São Paulo* (19 outubro), 1938.

ANDRADE, M. de “Blaise Cendrars”. In: *Revista do Brasil* (março), 1924.

ANDRADE, M. de *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins (5a ed), 1974.

ANDRADE, M. de *O Turista Aprendiz.* São Paulo: Duas cidades, 1976.

ANDRADE, M. de *Macunaíma.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

ANDRADE, M. de *O Turista Aprendiz.* Brasília: IPHAN, 2015.

ANDRADE, O. de *Pau-Brasil*. Paris, Au sans pareil, 1925.

ANDRADE, O. de *Pau-Brasil.* In: Obras Completas. São Paulo: Editora Globo, 1990.

ANDRADE, O. de *Os dentes do dragão.* In: Obras Completas. São Paulo: Editora Globo, 1990.

ANDRADE, O. de *A utopia antropofágica.* In: Obras Completas. São Paulo: Editora Globo, 1990.

ANDRADE, O. de *O rei da vela.* In: Obras Completas. São Paulo: Editora Globo, 1996.

ANDRADE, O. *Um homem sem profissão.* In: Obras Completas. São Paulo: Editora Globo, 2000.

ANDRADE, O. de *Mon coeur balance; Leur Âme; Histoire de la fille du roi.* In: Obras Completas. São Paulo: Editora Globo, 2003.

AZEVEDO B. *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem.* São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BASTIDE, R. *Poetas do Brasil.* São Paulo: Duas cidades, 1997.

BATAILLE, G. *Oeuvres Complètes I, Premier Écrits (1922 – 1940)*. Paris: Gallimard, 1970.

BATAILLE, G. "Architecture" (n. 2, 1929) In: *Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (v. 1).

BATAILLE, G. "Informe" (n. 7, 1929) In: *Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (v. 1).

BATAILLE, G. "L'esprit moderne et le jeu de transpositions" (n. 8, 1930) (n. 7, 1930) In: *Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (v. 2).

BATAILLE, G; BRETON, A. *"Contre-Attaque" Union de Lutte des Intellectuels Révolutionnaires (1935-1936).* Paris: Ypsilon, 2013.

BAUDELAIRE, C. *Poesia e Prosa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar (edição organizada por Ivo Barroso), 2002.

BEHR, N. *BrasíliA-Z cidade-palavra*. Brasília: Ed. do autor, 2014.

BENJAMIN, W. "Paris, capital do século XIX". In: KOTHE, F. R. (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

BENJAMIN, W. "A imagem de Proust". In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. "O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. Ed). São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 2).

BENJAMIN, W. "Imagens do Pensamento" In: *Rua de Mão Única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 2).

BENJAMIN, W. *Passagens.* (Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, W. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe.* São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.

BENJAMIN, W. *O anjo da história.* Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento. Sobre o haxixe e outras drogas.* Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERGSON, H. *L'évolution créatrice.* Paris: PUF, 1989 [1941].

BERGSON, H. *Matière et mémoire.* Paris: PUF, 1990 [1939].

BIASE, A. *Hériter de la ville. Pour une anthropologie de la trasnformation urbaine.* Paris: Donner Lieu, 2014.

BICCA, P.; PAVIANI, A. Brasília, ideologia e realidade: espaço urbano em questão. São Paulo, SP: Projeto Editores Associados, Brasília, DF: CNPq, 1985

BLOCH, E. *Héritage de ce temps* (tradução e notas de Jean Lacoste de 1978). Paris, Klincksieck, 2017 [1935].

BOAVENTURA, M.E. *A Vanguarda Antropofágica.* São Paulo: Ática, 1985.

BOAVENTURA, M.E. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: editora da UNICAMP, 1995.

BOAVENTURA, M.E. *22 por 22 – A semana de arte moderna vista por seus contemporâneos.* São Paulo: editora da USP, 2008.

BOIS, Y-A; KRAUSS, R. *L'informe. Mode d'emploi.* Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

BOMENY, H. (org.) *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: FGV editora, 2001.

BOMENY, H. *Um poeta na política – Mário de Andrade, paixão e compromisso*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra (coleção Modernismo + 90, org. Eduardo Jardim), 2012.

BOPP, R. *Cobra Norato.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2001 [1928].

BOPP, R. *Vida e morte da Antropofagia.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2006 [1965].

BOPP, R. *Movimentos modernistas no Brasil – 1922 – 1928.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2012 [1966].

BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo: Cultrix, 2017 [1970].

BOZON-SCALZITTI, Y. *Blaise Cendrars ou la passion de l'ecriture*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1977.

BRESCIANI, M. S. *Reconhecer-se no outro.* In: *Figurações do outro.* Uberlândia: ed. UFU, 2009.

BRETON, A. *Nadja.* São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1928].

BRITO, M. da S. *As metamorfoses de Oswald de Andrade.* São Paulo: Conselho de Cultura, 1972.

BUARQUE de HOLANDA, S. "Conversando com Blaise Cendrars". In: *O Jornal* (23 setembro), 1927.

CALIL, C. A. (2012) "Sob o signo do Aleijadinho. Blaise Cendrars precursor do patrimônio histórico". In: *Arquitextos,* São Paulo, ano 13, n. 149.05, Vitruvius, out 2012.

CARDOSO, S. "O olhar viajante (do etnólogo)" In: *O Olhar.* (organização de Adauto Novaes). São Paulo: Cia das Letras, 1988.

CAMPOS, A. de. *Poesia antipoesia antropofagia & cia.* São Paulo: Cia das letras, 2015 [1978].

CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras metas.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, H. de. *Morfologia do Macunaíma.* São Paulo: Perspectiva, 2008 [1972].

CAMPOS, H. de. *Transcrição* (Marcelo Tápia, org.). São Paulo: Perspectiva, 2015.

CÂNDIDO, A. *Vários escritos.* São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Carl Einstein et les primitivismes. revista *Gradhiva.* Musée du quai Branly, 14, 2011.

CARVALHO, F. de *Ossos do mundo.* São Paulo: Antiqua, 2005 [1936].

CARVALHO, F. de *Encontros* (Ana Maria Maia e Renato Rezende, org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

CASTRO, C. (org) *Evolucionismo cultural, textos de Morgan, Tylor e Frazer.* Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CENDRARS, B. *Anthologie Nègre*. Paris, éditions de la sirène, 1921.

CENDRARS, B. *Feuilles de Route. 1. Le Formose.* Paris: Au sans pareil, 1924.

CENDRARS, B. "Blaise Cendrars vous parle" In: *Œuvres complètes*. Paris: Denöel, 1965.

CENDRARS, B. *ETC...,ETC... (Um livro 100% Brasileiro*). São Paulo: Perspectiva (tradução de Teresa Thiériot), 1976.

CENDRARS, B. *Brésil, des hommes sont venus....* Paris: Fata Morgana (edição do centenário de Cendrars, com ilustrações de Tarsila do Amaral e Francis Picabia), 1987.

CENDRARS, M. *Blaise Cendrars*. Paris: Balland, 1993.

CENDRARS, M. *Blaise Cendrars, l'or d'un poète.* Paris: Gallimard, 1996.

CERTEAU, M. de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

CERTEAU, M. de. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1980.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer.* Petrópolis: Vozes, 1990 [1980].

CÉSAIRE, A. *Discours sur le colonialisme* (suivi de *Discours dur la Négritude).* Paris: Présence africaine, 2004 [1950].

CLASTRES, P. *La société contre l'État.* Paris: Minuit, 1974.

CLASTRES, P. *Recherches d'anthropologie politique.* Paris: Seuil, 1980.

CLASTRES, P. *A sociedade contra o estado.* São Paulo: Ubu, 2017 [1974].

CLIFFORD. J. *The predicament of culture*. *Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art.* Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

CLIFFORD. J. "Culturas viajantes" In: *O espaço da diferença* (organização Antonio Arantes). Campinas: Papirus, 2000.

CLIFFORD, J. *A Experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX* (coletânea organizada por Gonçalves, J.R.S.). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

CLIFFORD, J. "Sobre o surrealismo etnográfico" (1981) In: *A Experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX* (coletânea organizada por Gonçalves, J.R.S.). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

COELHO, F. *A semana sem fim. Celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra (coleção Modernismo + 90, org. Eduardo Jardim), 2012.

COHN, S. *Revistas de invenção. 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI.* Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

CORBUSIER, Le (ou C.-H. Jeanneret). *Corollaire Brésilien ...qui est aussi uruguayen.* In: *Précisions sur un état présent de l'Architecture et l'Urbanisme*. Paris: Les éditions G.Crés, 1930.

Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950. Catalogo da exposição, FAAP, 2003.

DAGEN, P. *Primitivismes: une invention moderne.* Paris: Gallimard, 2019.

DAHER, L.C. *Flavio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo.* São Paulo: Projeto, 1982.

DEBAENE, V. *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature.* Paris: Gallimard, 2010.

DECCA, E. de. *1930: o silêncio dos vencidos.* São Paulo: Brasiliense, 1981.

DELEUZE, G. *Logique du sens.* Paris: Les éditions de minuit, 1969.

DELEUZE, G. *Le bergsonisme.* Paris: PUF, 1977 [1966].

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *L'Anti-Oedipe*. *Capitalisme et Schizophrénie.* Paris: Les éditions de minuit, 1972.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie.* Paris: Les éditions de minuit, 1980.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs* (v. 5, Tradução de Peter Pal Pélbart). São Paulo: ed. 34, 1997. (original francês em um único volume).

DESCOLA, P. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.

DESCOLA, P. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: ed. 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Paris: Les éditions de minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position: L'œil de l'histoire, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. "Atlas, como llevar el mundo a cuestas?". Madrid: Museu Reina Sofia, 2010. Folheto distribuído na exposição Atlas.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire 3*. Paris : Les éditions de Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes* (Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. A *imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (Tradução de Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (Coleção Artefissil).

DIDI-HUBERMAN, G. "História de fantasmas para gente grande". Rio de Janeiro: MAR, 2013. Folheto distribuído na exposição Atlas.

DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe. Ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille.* Rio de Janeiro, Contraponto, 2015 [1995].

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens* (Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. (Coleção Humanitas).

Documents (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991. 2 v.

EINSTEIN, C. *Les arts de l'Afrique* (coletânea organizada por Liliane Meffre). Arles: Actes Sud, 2015.

EINSTEIN, C. *Negerplatik.* Florianópolis, Ed. da UFSC, 2011 [1915].

EINSTEIN, C. "André Masson, étude ethnologique" (n. 3, 1929) In: *Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (v. 1).

EINSTEIN, C. "Notes sur le cubisme" (n.2, 1929) In: *Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (v. 1).

EINSTEIN, C. "Aphorismes méthodiques" (n.1, 1929) In *Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (v. 1).

EULÁLIO, A. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro (reeditado 2ed. Revista e ampliada por Carlos Augusto Calil). São Paulo: editora da USP, 2001 [1978].

FANON, F. *Oeuvres complètes.* Paris: La découverte, 2011 (prefácio A. Mbembe).

FERRO, S. “O canteiro e o desenho” (1976) In: *Arquitetura e trabalho livre / Sergio Ferro.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Flávio de Carvalho, 100 anos de um revolucionário romântico. Catálogo exposição CCBB, Rio de Janeiro, 1999.

Flávio de Carvalho. Catálogo exposição MAM SP, São Paulo, 2010.

FOUCAULT, M. “Nietzsche, a genealogia e a história” [1971]. In: *Microfísica do poder.* São Paulo: Graal, 1979.

FRAMPTON, K. s/t. In: *Marcel Gautherot Brasília*. Rio de Janeiro: IMS, 2010

FREYRE, G. “Recordação de Blaise Cendrars”. In: *O Cruzeiro* (2 junho), 1962.

FONSECA, M.A. *Oswald de Andrade, biografia*. São Paulo: Globo, 2007.

FOUCAULT, M. “Présentation” In Bataille, G. *Oeuvres Complètes I, Premier Écrits (1922 – 1940)*. Paris: Gallimard, 1970.

FROTA, L. F. (org.), *Mário de Andrade e Sociedade de Etnografia e Folclore no Departamento de Cultura do Município de São Paulo, 1936-1939*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Estudos).

GAGNEBIN, J. M. “entrevista”. In: Redobra, n.15. Salvador, 2016.

GAGNEBIN, J. M. “Canteiro de obra”. In: *Corpocidade: gestos urbanos*. Salvador: EDUFBA, 2017.

GAGNEBIN, J. M. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo, N-1 edições, 2018 [1982].

GILROY, P. *O Atlântico negro.* São Paulo: editora 34, 2001 [1993].

GINZBURG, C. "De A. Warburg a E.H.Gombrich" In: *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Cia das letras, 1989.

GORELIK A. *Das vanguardas a Brasília. Cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005

GRIAULE, M. "Introduction méthodologique (Mission Dakar-Djibouti)", In: *Minotaure,* n. 2. Paris, 1933.

GUERRA, A. *O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp. Origem e conformação do universo intelectual brasileiro.* São Paulo: Romano Guerra, 2010.

HARTOG, F. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps.* Paris: Seuil, 2003.

HARTOG, F. "Le regard éloigné: Lévi-Strauss et l'histoire" In: "Claude Lévi-Strauss", número especial *Les cahiers de l'Herne,* 92. Paris, 2004.

HARTOG, F. *Anciens, Modernes, Sauvages.* Paris: Galaade éditions, 2005.

HARTOG, F. *Regimes de Historicidade. Presentismo e experiências do tempo.* Belo Horizonte: Autêntica, 2013 [2003].

HARTOG, F. *Crer em história.* Belo Horizonte: Autêntica, 2017 [2013].

HELENA, L. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

HOLLIER, D. (org.) *Le collège de sociologie (1937-1939).* Paris: Gallimard, 1979.

HOLLIER, D. *La prise de la Concorde.* Paris: Gallimard, 1993.

HOLLIER, D. *La valeur d'usage de l'impossible* (texto de introdução). In: *Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (vol 1).

HOLSTON, J. *Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia.* [1993], São Paulo: Companhia das letras, 2010 (edição comemorativa dos 50 anos de Brasília, com novo prefácio "Libertem o espírito de Brasília").

JACQUES, P.B. "As favelas do Rio, os modernistas e a influência de Blaise Cendrars" In: *Revista Interfaces* n°7. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UFRJ, 2000.

JACQUES, P.B. *Les favelas de Rio: un défi culturel.* Paris: L'Harmattan, 2001.

JACQUES, P.B. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JACQUES, P. B. (org). *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, P.B. "B comme bricolage", *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* (número especial: *L'espace anthropologique,* 20/21). Paris, 2007.

JACQUES, P.B. *Elogio aos errantes.* Salvador: Edufba, 2012.

JACQUES, P.B. "Marinetti e os elevadores" In: "Salvador cidade do século XX". *Redobra* n. 14. Salvador, 2014.

JACQUES, P. B. "Montagem Urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo". In: *Memória narração história* (Tomo IV da coleção "Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea"). Salvador: EDUFBA, 2015.

JACQUES, P. B.; DRUMMOND, W. "Caleidoscópio: processo pesquisa". In: *Experiência apreensão urbanismo* (Tomo I da coleção "Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea"). Salvador: EDUFBA, 2015.

JACQUES, P. B. et alii. "Temporalidades". In: *Corpocidade: gestos urbanos*. Salvador: EDUFBA, 2017.

JAMIN, J. "Documents revue. La part maudite de l'ethnographie". In: *L'Homme*, tome 39, n. 151. Paris, 1999.

JARDIM, E. *A brasilidade modernista, sua dimensão filosófica*. São Paulo: Graal, 1978.

JARDIM, E. *Mário de Andrade. A morte do poeta.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JARDIM, E. *Mário de Andrade. Eu sou trezentos: vida e obra.* Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

Klaxon – edições entre 1922 e 1923 (reimpressão em fac-símile pelo Instituto de Cultura Contemporânea. São Paulo: editora Cosac Naify, 2013).

KLEIN, R. *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne.* Paris: Gallimard, 1970.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu. Palavras de um xamã yahomami.* São Paulo: Cia das letras, 2015 [2010].

KRENAK, A.; COHN, S. (org). *Encontros.* Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo.* São Paulo: Cia das letras, 2019.

KRENAK, A. *A vida não é útil.* São Paulo: Cia das letras, 2020.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos.* São Paulo: Editora 34, 1994 [1991].

LATOUR. B (ed). *Reset Modernity!* Cambridge, MA: The MIT Press, 2016.

LECLERCQ. S. "Le Colonialisme mis à nu. Quand les surréalistes démythifiaient la France coloniale (1919-1962)" In: *Revue historique*. Paris: PUF, 2008.

LEENHARDT, M. "La danse Makishi" (n. 8, 1930). In: *Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (v. 2).

LE GOFF, J. *História & Memória.* Campinas: Ed. Unicamp, 2013 [1977].

LEIRIS, M. "Gratte-ciel" (n. 7, 1930) In *Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (v. 2).

LEIRIS, M. "L' oeil de l'ethnographe. A propos de la Mission Dakar-Dibouti" (n. 7, 1930) In *Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (v. 2).

LEIRIS, M. “Crachat” (n. 7, 1929) In *Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (v. 1).

LEIRIS, M. “De Bataille l’impossible à l’impossible ‘Documents’” In: *Critique,* Hommage à Georges Bataille, 195-196. Paris, aout-septembre 1963.

LEIRIS, M. *África fantasma.* São Paulo, Cosac Naify, 2007 [1934].

LEITE, R. M. *Flávio de Carvalho, o artista total.* São Paulo: Senac, 2008.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes tropiques.* Paris: Plon, 1955.

LÉVI-STRAUSS, C. *Anthropologie structurale.* Paris, Plon, 1958.

LÉVI-STRAUSS, C. “Introduction: Histoire et Ethnologie” [1949]. In: *Anthropologie structurale.* Paris: Plon, 1958.

LÉVI-STRAUSS, C. *La pensée sauvage.* Paris: Plon, 1962.

LÉVI-STRAUSS, C. *Totemismo hoje.* Petrópolis: Vozes, 1975 [1962].

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem.* São Paulo: Companhia editora nacional, 1976 [1962].

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LÉVI-STRAUSS, C. (assinado Monnet, G) “Picasso et le cubisme” (n. 3, 1930). In: *Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (v. 2).

LÉVI-STRAUSS, C. *O olhar distanciado.* Lisboa: edições 70, 2010 [1983].

LÉVI-STRAUSS, C. *L'Anthropologie face aux problèmes du monde moderne.* Paris: Seuil, 2011.

LÉVI-STRAUSS, C. *Nous sommes tous des cannibales.* Paris: Seuil, 2013.

LÉVI-STRAUSS, C. *Mito e significado.* Lisboa: edições 70, 2017.

LÉVI-STRAUSS, C; LEIRIS, M; et ali. *Raça e ciência 1.* São Paulo: Perspectiva, 1970 [1952].

LÉVI-STRAUSS, C; MORAIGNE, V. (entrevista). *Longe do Brasil.* São Paulo: editora Unesp, 2011 [2005].

LÉVI-STRAUSS, C; ERIBON, D. *De perto e de longe.* São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1988].

LIGIERO, Z. "Flavio de Carvalho e a rua: experiência e performance". In: *O percevejo* nº 7, ano 7. Rio de Janeiro, 1999.

LIMA, L.C. *Pensando nos trópicos.* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LIMA, S. *A aventura surrealista: cronologia do surrealismo.* São Paulo: Ed. USP, 2010.

LIRA, J. "Vanguardas e urbanismo: três planos vencidos de Flavio de Carvalho, Warchavchik e Artigas". Apresentação no XIII SHCU, Brasília, 2014.

LISSOVSKY, M., MORAES DE SÁ P.S. *Colunas da educação. A construção do Ministério de Educação e Saúde.* Rio de Janeiro: FGV CPDoc, 1996.

LÖWY, M. *Judeus heterodoxos: Messianismo, Romantismo, Utopia*. São Paulo: Perspectiva, 2012 [2010].

LÖWY, M. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LOYER, E. *Lévi-Strauss.* São Paulo: edições Sesc, 2018 [2015].

OITICICA, H.; CLARK, L.; FIGUEIREDO L. (org.) *Cartas, 1964-74.* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

OITICICA, H.; OITICICA FILHO, C. (org.) *Encontros.* Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

OSORIO, L.C. *Flávio de Carvalho.* São Paulo: Cosac Naify, 2000.

Marcel Gautherot, Brasília. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles (IMS), 2010.

MARTINS, H. *Oswald de Andrade e outros.* São Paulo: Conselho de Cultura, 1973.

MAUSS, M. "Marcel Mauss/Pablo Picasso" (n. 3, 1930) In: *Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (v. 2).

MAYR, W. "Chez Blaise Cendrars". In: *Le Journal Littéraire*. Paris, 3 de janeiro de 1925.

MBEMBE, A. *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée.* Paris: La découverte, 2010.

MBEMBE, A. *Necropolítica.* São Paulo: N-1 edições, 2018 [2003].

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra.* São Paulo: N-1 edições, 2018 [2013].

MBEMBE, A.; FARGEAU, A. (entrevista) *O fardo da raça.* São Paulo: N-1 edições, 2018.

MEFFRE, L. “Apresentação”. In: EINSTEIN, C. *Negerplatik.* Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

MEFFRE, L. “Carl Einstein e a revista *Documents*” In: *Arte & Ensaios,* n. 30. Rio de Janeiro, 2015.

MÉTRAUX, A. “Rencontre avec les ethnologues” In *Critique,* Hommage à Georges Bataille, 195-196. Paris, aout-septembre 1963.

MÉTRAUX, A; Bing, F. “Entretiens avec Alfred Métraux” In: *L’Homme*, tomo 4, n. 2. Paris, 1964.

MONTAIGNE, M. de. *Ensaios* (1580). São Paulo: editora 34, 2016 (Tradução de Sérgio Milliet de 1961).

MORAES, M.A. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: editora da USP (coleção USP IEB – Instituto de Estudos Brasileiros), 2010.

NADEAU, M. *História do surrealismo.* São Paulo, Perspectiva, 2008 [1964].

NEIVA, I.C. *Uma cidade encantada. Memórias da Vila Amaury em Brasília*. Brasília: Ed. da autora, 2017.

NOBRE, A.L; KAMITA, J. M.; LEONÍDIO, O.; CONDURU, R.; *Lucio Costa, um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NODARI, A. *Limitar o limite: modos de subsistência.* São Paulo: N-1 edições, 2016.

NUNES, B. F. *Brasília: A fantasia corporificada*. Brasília: Paralelo 15, 2004.

NUNES, B. *Oswald Canibal.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

O'NEILL, E.; CONDURU, C. (org.) *Carl Einstein e a arte da África.* Rio de Janeiro: edUerj, 2015.

PEIXOTO, F.A. "A viagem como vocação. Antropologia e Literatura na obra de Michel Leiris" (texto de introdução). In: LEIRIS, M. *África fantasma.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PEIXOTO, F.A. *A viagem como vocação. Itinerários, parcerias e formas de conhecimento.* São Paulo: EDUSP, 2015.

PEREIRA, M.S., PEREIRA, R.V.S., SANTOS, C.R., SILVA, V.C. (org.). *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Projeto, 1987.

PEREIRA, M.S, JACQUES, P.B. (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*. Salvador: Edufba, 2018.

Préhistoire: une énigme moderne. Centre Georges Pompidou, Paris, 2019.

PESSIS, J. *Joséphine Baker.* Paris: Gallimard, 2007.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido.* Rio de Janeiro: Globo (tradução de Mario Quintana), 1987.

QUEIROZ, R.C; NOBRE, R. F. (org.) *Lévi-Strauss. Leituras brasileiras.* Belo Horizonte: editora UFMG, 2013.

RAFFAINI P., *Esculpindo a Cultura na Forma Brasil. O departamento de Cultura de São Paulo (1935 – 1938).* São Paulo: Humanitas, 2001.

RASM – Revista anual do Salão de Maio. São Paulo, 1939 (edição em fac-símile, Prol Editora, 1984).

Revista de Antropofagia – 1a e 2a dentições, São Paulo, entre 1928 e 1929 (edição em fac-símile, Editora Abril, 1975).

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – entre 1937 e 2017 (em particular os números 1, 22, 24 e 30)

Remate de Males (Revista do Departamento de Teoria Literária), número especial *Oswald de Andrade.* Campinas, 1986.

RHODES, C. *Primitivism and modern art.* Londres: Thames and Hudson, 1994.

RIBEIRO, G. L. *O Capital da Esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília.* Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

RIBEIRO, A. C. T. "Sociabilidade hoje". In: *Caderno CRH*, v. 18, n. 45. Salvador, Set./Dez. 2005.

RIVET P; RIVIÈRE G-H. "La Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti". In: *Minotaure,* n. 2. Paris, 1933.

RIVIÈRE G-H. "Le Musée d'ethnographie du Trocadéro" (n. 1, 1929) In: *Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (vol 1).

ROCHA J.C.C.; RUFFINELLI J. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena.* São Paulo: Prol editora, 2011.

ROLNIK, S. *A hora da micropolítica.* São Paulo: N-1 edições, 2016.

ROLNIK, S. *Esferas da insurreição.* São Paulo: N-1 edições, 2018.

ROSSI, P. *Naufrágios sem espectador. A ideia de progresso.* São Paulo: Ed. UNESP, 2000 [1995].

RUBINO, S. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968.* Dissertação (Mestrado) IFCH Unicamp (orientação Antonio Augusto Arantes Neto), 1991.

RUBINO, S. "Clube de pesquisadores. A sociedade de Etnologia e Folclore e a Sociedade de Sociologia" in Miceli, S. (org) *História das Ciências Sociais no Brasil* (v. 2). São Paulo: Sumaré, 1995.

SANDRONI, C. *Mário contra Macunaíma.* São Paulo: Vértice, 1988.

SANGIRARDI Jr. *Flávio de Carvalho, o revolucionário romântico.* Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

SANTOS, C. N. F. "Brasília: Belo sonho ideológico que se tornou um pesadelo". [1979] In: *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

SANTOS, M. *A cidade nos países subdesenvolvidos*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965.

SCHELEE, A. "Narrativas históricas e culturais de Brasília" In: *Brasília 50+50 cidade, história e projeto*. Brasília: Editora UnB, 2014.

SCHWARCZ, L., STARLING H., *Brasil: uma biografia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUZA, G. de M. *O tupi e o alaúde. Uma interpretação de Macunaíma.* São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003 [1979].

SOUZA, G. de M. *Exercícios de leitura.* São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009 [1980].

STAVRINAKI, M. *Contraite à la liberté. Carl Einstein, les avant-gardes, l'histoire.* Dijon: Les presses du réel, 2018.

STAVRINAKI, M. *Saisis par la préhistoire. Enquête sur l'art et le temps des modernes.* Dijon: Les presses du réel, 2019.

SZLO, G.S. (org.). *Um desejo quase enraivecido do Rio. Mário de Andrade e o Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: edições Casa de Rui Barbosa (Anais de seminário), 1996.

TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho, o comedor de emoções.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

TONI, F. G., *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: CCSP, 1985

TYLOR, E.B. *Anthropology. An introduction to the study of man and civilization.* Nova Iorque: D. Appleton & Co., 1896 [1881].

TYLOR, E.B. *Primitive Culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom.* Londres: John Murray, 1920 [1871].

Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents. Hayward Gallery, South Bank Centre, Londres, 2006.

VALENTINI L. *Um laboratório de Antropologia. O encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938).* São Paulo: Alameda, 2013.

Variações do corpo selvagem – Eduardo Viveiros de Castro, Fotógrafo. São Paulo, SESC, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem.* São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, E.; SZTUTMAN, R. (org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas canibais.* São Paulo: Cosac Naify, 2015 [2009].

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Os involuntários da pátria.* São Paulo: N-1 edições, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Politique des multiplicités. Pierre Clastres face à l'État*. Lyon: éditions dehors, 2019.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne.* Madrid: Akal, 2010.

WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande.* (Organização Leopoldo Waisbort e tradução de Lenin Bicudo Bárbara). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WESELY, M.; KIM, L. *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosac Naify. 2010.

WILCKEN, P. *Claude Lévi-Strauss. O poeta no laboratório.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2011 [2010].

HÁ UMA TRAJETÓRIA definida pela montagem proposta por Paola Berenstein Jacques, seja pela associação de autores onde são expostos trajetos, desvios, formas de recusa da lógica formal linear de tempos e avanços, seja pela opção de se posicionar sempre em radicalidades. Trata-se de uma trajetória na qual os entrelaçamentos se dão por afinidades afetivas e temáticas, por roteiros a serem explorados. Não por acaso esta é a última peça a ser colocada entre as outras dentro do caleidoscópio montado por fragmentos e ruínas. Trata-se de um livro que faz apologia ao movimento, às viagens, ao nomadismo entendido como deslocamentos sucessivos de variações do tema – pensar e fazer por montagens –, de tempos sequenciais e simultâneos, anacrônicos e de autores que se aproximam e se afastam, deglutem-se uns aos outros e são deglutidos pela autora, e oferecem, como resultante, formas impuras, deglutidas, digeridas, porém rigorosamente respeitadas pela autora desta *Montagem de uma outra herança*.

STELLA BRESCIANI

Professora emérita IFCH/UNICAMP

ISBN 978-65-5630-136-5